

**Le nouveau visage de l'église paroissiale
de St-Germain à Savièse
Histoire de la rénovation de 1933 - 1934**

TEXTE

Mémoire de licence présenté à la Faculté de Lettres de l'Université de Lausanne

Valérie Roten

2003

TB
12.476
1

Médiathèque VS Mediathek



1010701128

TR 12 476/1

3



TABLE DES MATIERES

Remerciements	4
1 INTRODUCTION	5
ENTRE PASSE ET PRESENT	7
2 L'ÉGLISE AVANT 1932	7
2.1 XIIIe-XVe siècle	7
2.2 XVIe-XIXe siècle	8
2.3 Documents visuels concernant l'église avant 1880	9
2.4 Réfection et agrandissement de 1880	14
3 LA CONSCIENCE HISTORIQUE S'ÉVEILLE	18
3.1 Joseph Morand et les relevés de l'église	20
3.2 Difficile période de transition	21
3.3 Tentative de classement de l'église dans le registre des monuments historiques	22
3.4 Terminologie: réfection, rénovation, conservation	24
4 PRÉMICES D'UNE RÉNOVATION	25
4.1 De l'idée au projet	25
4.2 Trois talents conjugués: le curé de la paroisse, l'architecte et l'artiste	27
4.3 Le curé Pierre Jean et Ernest Bieler: deux personnalités qui se reconnaissent	32
4.4 Une équipe	34
BIELER ET SAVIESE	36
5 BIÉLER DÉCORATEUR	36
5.1 Un intérêt qui se manifeste tôt	36
5.2 Premières expériences en Suisse:	37
5.3 Revalorisation des arts décoratifs	37
5.4 Projets d'envergure	38

5.5	Vers une œuvre d'art totale	40
6	BIÉLER ET L'ART RELIGIEUX	42
6.1	Art religieux des années trente	42
6.2	Concurrence du Groupe de St-Luc	44
6.3	Une commande apparemment paradoxale	45
7	DIMENSION DE SON ANCRAGE SAVIÉSAN	47
7.1	Entre Paris et la Suisse	48
7.2	La Valais pays de prédilection	48
7.3	Le caractère traditionnel de la vie Saviésanne	49
7.4	Une société idéale	51
7.5	Un Vaudois devenu Saviésan	52
	L'EGLISE RENOUVELEE	53
8	PRÉSENTATION DU PROJET	53
8.1	Lignes directrices	53
8.2	Coût et financement	54
8.3	Etapes de construction	57
9	RÉALISATION DU PROJET	58
9.1	Tableaux chronologiques	58
9.2	Transformations	59
9.3	Conservation et restauration: deux témoins du passé	63
10	IMPLICATION DE BIÉLER	65
10.1	Le contrat et ses extensions	65
10.2	Conceptions esthétiques communes au curé Jean et à Biéler	67
10.3	La décoration intérieure	71
10.4	Le vitrail	82
10.5	La mosaïque	88

11	CONCLUSION:	93
12	BIBLIOGRAPHIE	99
13	FIGURES	105
13.1	Liste des figures	105
13.2	Crédit photographique	107
14	ANNEXES	109
14.1	Liste des documents	109

Remerciements

Je remercie:

- Mr. Gaëtan Cassina qui m'a conseilléE dans mon choix et dirigée dans mes travaux avec disponibilité et compétence.
- Mr. Pascal Ruedin qui m'a apporté ses conseils en diverses occasions
- Mr. Grégoire Zufferey curé de Savièse
- Mr. Léonard Bertelletto vicaire de Savièse
- les responsables des archives de
 - l'Etat de Vaud
 - l'Université de Lausanne
 - l'Etat du Valais
 - l'évêcher de Sion
 - la commune de Savièse
- le responsable du Fonds Biéler
- toutes les personnes qui m'ont fait bénéficier de leurs connaissances ou mis à disposition des documents
- toutes les personnes qui m'ont soutenue et encouragée tout au long de cette recherche

1 INTRODUCTION

Le thème choisi pour ce mémoire porte sur la rénovation de l'église paroissiale de St-Germain, à Savièse, en 1933. Les sujets relatifs à cet événement sont multiples et complexes.

Pour cerner l'envergure des travaux de 1933, il est important d'opérer un bref retour à travers les âges. Etudier les précédentes étapes qui façonnèrent l'édifice tel qu'il se présente au moment où le projet de rénovation prend forme est nécessaire.

Se pose alors la question de la conscience historique aux différentes époques de restauration de l'église. Que signifie la notion de monument historique, en 1933?

Il paraît judicieux, afin de mieux comprendre les choix opérés, de:

- réfléchir sur les motivations de ce projet et, présenter les personnalités engagées dans cette rénovation: le curé Jean, l'architecte Praz et l'artiste Ernest Biéler.
- d'aborder le contexte artistique et social par le biais d'une réflexion plus approfondie sur Biéler: la place de la décoration dans la carrière d'un artiste peintre reconnu, le contexte de l'art religieux moderne en Valais pendant l'entre deux-guerres, la vie de la communauté saviésanne.

Il s'agira ensuite de suivre la réalisation du projet dans sa globalité. Cette partie de la réflexion se base essentiellement sur les sources. Celles-ci ont permis de rassembler des informations techniques et chronologiques précises sur l'évolution du chantier.

La participation de Biéler aux travaux de rénovation est constante, particulièrement pour tout ce qui touche la décoration intérieure. Il ne saurait être question dans cette étude, de parler de chacun des vitraux et de chacune des mosaïques de l'église dans le détail, mais bien de dégager les lignes essentielles choisies par l'artiste, ainsi que les techniques utilisées.

Ces questions posées et étudiées me permettront de :

- faire ressortir les spécificités de la rénovation de 1933 et d'en mesurer l'ampleur
- comparer le cas de ST-Germain à d'autres églises du canton

- fournir des outils critiques

PRESENTATION DES SOURCES:

Parmi les ouvrages et articles cités en bibliographie, nous nous sommes largement inspiré des documents d'archives et, de deux sources qu'il convient de présenter. Il s'agit des bulletins paroissiaux du curé Jean et de l'ouvrage de Madeleine Biéler, *Ernest Biéler: sa vie, son œuvre*.

Durant 29 ans, chaque mois, par le biais des bulletins paroissiaux, le curé Pierre Jean livrait à ses paroissiens ses observations de chef spirituel, ses messages, ses avertissements. Ces bulletins sont aujourd'hui une source d'inspiration précieuse sur l'histoire de Savièse, la vie de la paroisse au début du XXe siècle et les fluctuations démographiques. Le curé Jean était très consciencieux dans son travail de rédaction:

"Notre revue paroissiale pouvant servir, plus tard, de source historique, il est important d'y mentionner les principaux événements de notre époque."¹

C'est en 1953, après la mort de son mari et encouragée par son ami J.B. Manson², que Madeleine Biéler écrivit ce livre présentant la personnalité et l'œuvre de Biéler³. Pour se faire, elle s'inspira largement de son journal et des souvenirs rassemblés auprès de ceux qui pouvaient encore lui en donner.

Ces deux sources sont des témoignages précieux qu'il faut traiter avec précautions car chacun des deux auteurs précédemment cités a un lien fort et particulier avec l'artiste. Le curé Pierre Jean aime Savièse et deviendra l'ami du peintre. Madeleine, deuxième femme de l'artiste, partage sa vie durant près de vingt ans. Une certaine prudence est recommandée dans l'utilisation de ces sources engagées qui ne se prétendent pas objectives.

¹ *Bulletins paroissiaux de Savièse: 1929-1958*, éd. de la Chervignine, 1998, p.

² Directeur de la Tate Gallery et auteur d'un ouvrage sur Biéler. MANSON, James-Bolivar, *Ernest Biéler: peintre suisse*, éd. La Concorde, Lausanne, 1936.

³ Madeleine Biéler offrit un exemplaire de son livre au curé Jean. celui-ci lui écrivit une lettre de remerciement qui est conservée dans le fonds Ernest Biéler. Voir: Annexe 18: p.54, 55.

ENTRE PASSE ET PRESENT

2 L'église avant 1932

HISTORIQUE DE L'EGLISE

L'église de St-Germain a traversé les siècles, et suscite aujourd'hui encore l'intérêt de ses nombreux visiteurs qu'ils soient pratiquants, amateurs d'art ou simples curieux. Certes, l'étude qui suit est centrée sur l'agrandissement et la décoration de l'église en 1933, mais elle concerne également les étapes importantes qui l'ont modifiée depuis l'origine, et la façonnèrent jusqu'à la consécration de 1934.

Pour mieux comprendre l'importance et l'envergure des travaux de 1933, il est nécessaire de connaître l'état de l'église de St-Germain au moment où le curé Jean, avec l'architecte Praz et l'artiste Biéler, commencent leur réflexion. Quel était donc l'état des lieux en 1932, lorsqu'ils élaborent leur projet d'agrandissement et de décoration?

Ce premier chapitre s'attachera surtout à présenter l'évolution de l'édifice entre 1860 et 1932. Les deux premières étapes historiques connues, celle de l'église primitive et celle de Ruffiner de 1523 seront évoquées, mais brièvement seulement.

2.1 XIIIe-XVe siècle

La seule certitude que l'on ait quant aux origines lointaines de l'église paroissiale de St-Germain à Savièse, est son existence au début du XIIIe siècle. En effet, la première mention de l'église date de 1217⁴. Selon François-Olivier Dubuis⁵, l'église est ainsi "mentionnée assez tôt pour que son existence au XIIe siècle soit admise". Toutefois, nous n'avons aucune donnée archéologique qui pourrait nous en dire plus sur l'édifice du XIIe siècle.

Pendant les guerres de Bourgogne⁶, l'église fut presque entièrement détruite par les Savoyards⁷. Certains auteurs prétendent que seuls les soubassements du chœur et la tour

⁴ GRUBER 1932, p. 186 d'après FURRER III, p.55, sans indication de source. [...] *prius demuntient illis de Saviesi publice in ecclesia de S. Germano.*

⁵ DUBUIS, François-Olivier, LUGON, Antoine, *De la mission au réseau paroissial. Le diocèse de Sion jusqu'au XIIIe siècle*, Sion, 2002, p.95, note 109.

⁶ TRUFFER, Bernard, "La bataille de la Planta" in *Bulletin de sedunum nostrum*, n°, 1975.

auraient résisté à ces attaques guerrières. Si aucune source archéologique ne le prouve, la logique nous pousserait à croire, en effet, que les soubassements du chœur et quelques éléments de la base de la tour auraient survécu. Aussi vaut-il mieux, sans l'apport d'éléments nouveaux, laisser la question ouverte.

2.2 XVIe-XIXe siècle

Durant les guerres entre l'Etat épiscopal et la maison de Savoie, la communauté saviésanne, géographiquement en première ligne des hostilités, fut à de nombreuses reprises pillée et incendiée. Elle mit des années à se relever, et ce n'est qu'aux alentours de 1523⁸ que la reconstruction de l'église put être confiée à l'architecte Ulrich Ruffiner⁹. "Architecte, maçon-entrepreneur et probablement tailleur de pierre, ou, en tout cas, sculpteur sur pierre occasionnel¹⁰", de nombreux monuments en Valais portent sa signature¹¹.

Selon la morphologie du gothique flamboyant, il proposa une église à chœur rectangulaire qui tend au carré avec une tour le jouxtant au nord, une nef à trois vaisseaux quasiment de même hauteur avec des voûtes à réseaux de nervures s'élançant des piliers sans chapiteau¹². A travers, les divers agrandissements et les nombreuses réfections, on conservera à l'édifice ces lignes architecturales initiales.

Durant quelque 350 ans, l'église restera telle que Ruffiner la créa en 1523.

7 Abbé TAMINI, J.-É., Abbé DELEZE, Pierre, *Nouvelle essai de Valesia Christina*, St-Maurice, 1940, p. 266.

⁸ A côté de la porte, certains lisent la date 1523 et d'autres 1522. Dans le clocher, la date de 1525 ainsi que la signature de Ruffiner sont visibles.

⁹ Il est originaire de Prismell (aujourd'hui Alagna-Riva), au fond de la Valsesia, il meurt accidentellement en 1547, tombé de l'échafaudage du chantier de Glis (mémoires de Thomas Platter: E. RONCO, *Die Prismeller Baumeister*, p. 99-100). Voir également: RIGGENBACH, Rudolf, *Ulrich Ruffiner von Prismell und die Bauten der Schinerzeit im Wallis*, Brig, 1952.

¹⁰ CASSINA, Gaëtan, "L'œuvre commune de l'architecte Ulrich Ruffiner et du peintre Hans Rinischer", in *Etudes de Lettres*, Revue de la Faculté des Lettres de l'université de Lausanne, Lausanne, 1997, p. 47-66.

¹¹ 1511-1514: St Théodule: la voûte du chœur (?); 1510 et 1517-18: Rarogne: St-Romain "auf der Burg"; 1514: Naters (St-Maurice) et Loèche-Ville; 1518: Ernen; 1519-1521: Glis; 1522-1524: Savièse et Sierre; On ne connaît pas la date: St-German près de Rarogne; 1531-1533: la paroissiale de St-Maurice-de-Lacques; 1535-37: la paroissiale de Lens; 1539: réaménagement et voûtement du chœur de Glis.

¹² DONNET, André, *Le Musée de Valère et la protection des monuments historiques en Valais jusqu'en 1935*, Sion, 1946, p. 61. JENNY, Hans, *Kunstführer durch die Schweiz*, Zürich, 1976, p. 362.

2.3 Documents visuels concernant l'église avant 1880

La population de la communauté saviésanne ayant fortement augmenté au cours des trois siècles précédents, il devint impératif d'agrandir l'église. C'est ainsi qu'en 1880, elle fit l'objet d'une réfection d'envergure. Mais, tout d'abord, il est intéressant d'avoir une description de l'église faite un peu avant cette date pour pouvoir prendre toute la mesure des modifications importantes qui ont été réalisées alors.

En plus des actes de visites épiscopales, des rapports sur l'église et la paroisse: sources écrites précieuses, il existe des documents graphiques importants qui permettent une présentation descriptive de l'église avant et après l'intervention de 1880.

Sur la base d'un tel matériel on peut dresser l'état des lieux de l'église aux alentours de 1932, date à laquelle le mandat est proposé à Biéler.

DESSIN DE RITZ (fig. 1)

L'artiste peintre Raphaël Ritz, dont on connaît l'intérêt personnel pour Savièse et qui a activement contribué à la mise en place du concept de protection du patrimoine, offre la représentation la plus ancienne de l'église de St-Germain, connue à ce jour.

Son dessin fait partie d'un des nombreux carnets de croquis¹³ qu'il a remplis au gré de ses promenades valaisannes. Etant donné que dans ce carnet¹⁴ la date 1856 est mentionnée, il est fort probable que Ritz dessine l'église telle qu'elle se présente à ce moment-là.

Sur la façade crépie à l'ouest, présentée dans son entier pour la première fois, on observe: un auvent en bois au-dessus du portail surmonté d'un oculus, un bénitier à droite de l'entrée, et trois petites marches menant à la porte principale en bois.

On remarque que les contreforts en pierre apparente sont posés dans la diagonale des angles. Leur forme, plus volumineuse à la base, se réduit de bloc en bloc en s'élevant.

¹³ Musée de la Mojerie, carnet de croquis de Raphaël Ritz, cote n°401.

¹⁴ RUPPEN, Walther, *Raphaël Ritz (1829-1894): Katalog der Werke*, in Vallesia XXVII, Sitten, 1972, p.214.

Ritz détaille le clocher: en pierre apparente avec son étonnante flèche du gothique flamboyant, époque à laquelle les constructions se font de plus en plus élancées. Toutefois, cette flèche est exceptionnelle puisqu'elle est marquée par un changement de pente tel qu'on ne le voit nulle part ailleurs en Valais, et dans aucune autre œuvre de Ruffiner (fig. 2).

OUVRAGE DE WICK (ENTRE 1864 ET 1867)

Le plan et le dessin de l'église de Savièse, figurant dans l'ouvrage du bâlois Emil Wick¹⁵, donnent une base solide pour amorcer son étude. Avant de présenter une description minutieuse des documents, il est donc nécessaire d'introduire brièvement le travail étonnant de Wick.

Entre 1864 et 1867, il a effectué plusieurs séjours en Valais, au cours desquels il s'est employé à compléter par des dessins¹⁶ et des notices l'ouvrage du Père capucin Sigismund Furrer intitulé *Statistik vom Wallis*, publié à Sion en 1852. Bien qu'il considère sa démarche comme le passe-temps d'un dilettante et non comme l'ouvrage d'un professionnel, Wick nous a laissé de précieux témoignages sur des édifices et des objets, disparus entretemps.

A) PLAN DE L'EGLISE (fig.2)

Le plan de l'église de St-Germain dessiné par Wick donne des informations précises sur l'architecture de l'édifice. Le clocher est construit à l'angle nord de la nef et du chœur, la nef constituée de trois travées aux vaisseaux de proportion à peu près égale et de quatre colonnes, se termine par un chœur carré. Toutefois, si les vaisseaux latéraux sont simplement munis de croisées d'ogives, la voûte du vaisseau central a une structure plus complexe, de style flamboyant, à liernes et tiercerons.

Les clefs de voûte, au nombre de neuf, sont représentées au moyen d'un petit dessin quadrilobé. En pointillé, est dessinée la tribune. Concernant les ouvertures, la porte principale

¹⁵ WICK, Emil, manuscrit AN VI 50, bibliothèque publique de l'Université de Bâle. Il existe quelques exemplaires dotés de reproductions, notamment aux archives cantonales du canton du Valais, sous la cote AVL 529.

¹⁶ Relevé aussi fidèlement que possible au moyen d'une chambre claire le travail de Wick procède d'un esprit encyclopédique et demeure le digne précurseur des modernes entreprises d'inventaire de monuments historiques.

est clairement visible à l'ouest, ainsi que la présence de six fenêtres représentées par un point au milieu de deux parenthèses inversées.

B) DESSIN DE L'INTERIEUR (fig.3)

Ce dessin de l'intérieur de l'église confirme ce que nous avons pu découvrir déjà grâce au plan du même auteur. Il y a cependant bon nombre d'éléments nouveaux qui apparaissent. Pour réaliser ce dessin, Wick se positionne à l'entrée ouest de l'église, face au chœur, légèrement décalé sur la gauche.

On y découvre quatre colonnes sans chapiteau qui soutiennent la voûte. Des nervures jaillissent de leur sommet et s'élancent vers les clés de voûte. En termes plus techniques, on parle de pénétration directe des nervures sur les colonnes. Ces colonnes sans chapiteau sont une des particularités de l'église de St-Germain. Ce parti a été choisi par Ulrich Ruffiner en 1523 mais il n'est pas unique dans la carrière de l'architecte¹⁷.

La hauteur du vaisseau central et des vaisseaux latéraux semble identique, ce qui est la caractéristique des églises-halles. Ce type d'architecture domine dans les pays germaniques dès le XIV^e siècle, mais il est assez rare en Suisse¹⁸. L'église de St-Germain en est un exemple type.

Une porte latérale nord est bien visible ici mais n'apparaît pas sur le plan. D'après le même plan, il y aurait six fenêtres dont deux seulement apparaissent sur le dessin, l'une sur la paroi sud proche du chœur et l'autre sur la paroi nord, proche de l'entrée.

L'arc d'entrée du chœur est bas et en plein-cintre. Ces caractéristiques, ainsi que la forme carrée du chœur, visible sur le plan, pourraient laisser supposer que la construction de cette partie est d'une époque antérieure à celle de l'église de 1523. Toutefois, cette hypothèse paraît peu probable face à l'histoire de l'édifice, présentée plus haut. De plus, il y a d'autres exemples valaisans de chœurs carrés qui sont des constructions de XIV^e – XV^e siècle¹⁹.

¹⁷ Sierre, 1524.

¹⁸ CAVIEZEL, Nott, "Typologie und Motiv: Zu den gotischen Stufenhallen in der Schweiz" in *Unsere Kunstdenkmäler*, n°43, 1992, p.19.

¹⁹ Vex, Vercorin, Ardon, Saxon. Eglises à abside semi-circulaire datant du XI^e - XII^e, puis transformée en chœur carré au XIV^e - XV^e. La présence d'un chœur carré ne vaut pas forcément dire roman du XI^e - XII^e.

La partie de la tribune qui apparaît sur le dessin nous montre qu'elle est construite en bois. Une grille également en bois sous l'arc d'entrée du chœur sépare celui-ci de la nef. Elle repose sur des murets qui portent les parties latérales et laissent une entrée au centre. Au-dessus, un grand crucifix entouré de deux tableaux. A l'extrémité des vaisseaux latéraux, deux retables à deux registres.

Elément très important dans une église, la chaire est accolée au mur nord. On y accède par un simple escalier en bois.

De chaque côté de l'allée principale, une rangée de bancs décorées de têtes polylobées. Sur les côtés, aux parois, neuf tableaux qui pourraient représenter une partie des stations du Chemin de Croix.

Les colonnes paraissent peintes et ornées de joints apparents, pratique courante à l'époque. Les voûtains entourant les trois clés de voûte visibles sont décorés de motifs floraux.

C) DETAILS (fig.4)

En plus du plan et du dessin de l'intérieur de l'église, Wick a dessiné deux clefs de voûte (n°3 et n°8) et le détail du profil des nervures (n°2). D'après les attributs, on peut identifier les deux figures dessinées dans les clefs de voûte. La figure trois est très certainement celle de saint Antoine Abbé. On le reconnaît surtout à son bâton se terminant par un T. La figure huit est identifiée comme étant celle de saint Germain d'Auxerre²⁰, que l'on représente en évêque, avec mitre et crosse.

D) NOTICES ACCOMPAGNANT LES CROQUIS (Annexe1: p.30, 31, 32, 33)

La notice de Wick qui accompagne ses dessins de l'église, donne quelques informations inédites. Par exemple, il écrit avoir lu la date 1525 à côté d'une clé de voûte. Difficile d'interpréter cette date. Peut-être a-t-il mal lu? Par contre il ne cite à aucun moment l'inscription 1523 pourtant encore lisible de nos jours. Peut-être était-elle recouverte d'enduit ou de crépi.

²⁰ Il est souvent associé à son homonyme St-Germain de Paris.

Wick note l'inscription JACOB STIIG (fig.4: n°1) qu'il a lue à côté de la porte. Peut-être est-ce le nom d'un éventuel collaborateur de Ruffiner?

Décrivant les clés de voûte, il les trouve assez grossières et pense qu'elles ont été repeintes mais d'un ton trop foncé. Raison pour laquelle, il a pu n'en reproduire que deux (fig. 4: n°3 et n°8). Concernant les autres, il ne peut que supposer un soleil et le voile de Ste-Véronique.

PLAN DE MÜLLER (fig. 5)

Dans le supplément-papier des archives communales de Savièse, un plan de l'église, signé par le bureau d'ingénieur Müller, est clairement daté de 1864²¹. Celui-ci fait partie du projet pour l'agrandissement du cimetière en cette même année.

On reconnaît le chœur carré, le clocher qui se trouve à l'angle nord de la nef et du chœur, et la porte d'entrée principale ouest²².

Le plan de l'ingénieur Müller témoigne d'une conception professionnelle rigoureuse et d'un travail précis. D'ailleurs, si on le lit attentivement, on remarque qu'il donne des détails qui n'apparaissent pas sur celui de Wick. Cela s'explique par le fait que ce dernier est plus intéressé par la description intérieure de l'église, tandis que Müller étudie l'extérieur et les alentours de l'église, lieu de réalisation du projet d'agrandissement du cimetière. Complémentarité intéressante des deux documents.

Par exemple, le plan de Müller atteste la présence d'une porte principale à l'ouest et de deux portes latérales, l'une au nord et l'autre au sud. Aucune de ces deux portes latérales ne figure sur le plan de Wick, bien qu'il représente sur son dessin la porte nord. Une autre précision importante est l'avant-corps du clocher par rapport à la paroi nord de l'église. Cette saillie n'était pas visible chez Wick. Et enfin, Müller indique la présence des contreforts qui épaulent la poussée des voûtes, et que Wick a omis sur son plan.

Bien entendu, le dessin et le plan de Wick restent de précieux témoignages, mais du point de vue scientifique, le plan de Müller fait foi.

SYNTHESE

²¹ AC Savièse SP, 145, 1864, plan du cimetière de la Commune de Savièse agrandi en 1864.

²² Sur le plan, le nord ne figure pas en haut comme d'habitude.

Les quatre documents graphiques commentés sont des sources historiques précieuses. Ils permettent de se faire une idée assez précise des travaux de construction de Ruffiner en 1523²³. Ritz offre un aperçu de l'extérieur de l'édifice, le plan de Müller, ingénieur expérimenté, en présente les proportions et, grâce au dessin de Wick, nous visitons l'intérieur. En effet, même si ces documents sont datés entre 1856 et 1867, les principales caractéristiques de l'église telles que présentées sont issues des travaux de 1523, et l'état de l'église en 1856 / 67 est proche de celui de 1523.

La singularité de l'architecture de l'église de Savièse, telle qu'on la connaît encore aujourd'hui, est en partie due à ces caractéristiques qui sont: une église-halle à trois vaisseaux quasiment de même hauteur, des voûtes à réseau de nervures qui se perdent dans des piliers sans chapiteau et une structure complexe à liernes et tiercerons dans la voûte du vaisseau central.

2.4 Réfection et agrandissement de 1880

Après avoir mis en évidence les caractéristiques principales de l'église peu avant 1880, on ne s'attardera pas sur le processus de réfection de 1880, mais uniquement sur la modification architecturale importante qui en découle.

Ainsi, deux chapelles latérales²⁴ vinrent s'ajouter à la nef construite par Ruffiner²⁵. Ces travaux ont une importance considérable dans l'histoire de l'église puisqu'ils la transforment en une église de plan cruciforme.

Malheureusement, le corpus de sources écrites et graphiques de la réfection de 1880 est pauvre. Outre les précieux documents graphiques postérieurs à 1880, il y a tout de même quelques informations importantes dans le supplément des archives de la commune de Savièse.

²³ Il convient de mentionner l'hypothèse de Caviezel (cité note 18). Pour lui, la morphologie de la nef comporte quelques ressemblances avec des exemples méridionaux allemands et autrichiens: dessin de voûte, piliers ronds sans chapiteau. Il suppose ainsi que la nef de St-Germain serait l'œuvre d'un maître du sud des Alpes, mais il est possible, comme on en a la preuve plusieurs fois dans les Grisons, qu'un maître autrichien ait pu venir en Valais. Ce n'est peut-être pas faux, puisqu' aucune signature n'atteste son travail, mais largement contestable car à l'époque Ruffiner a une sorte de monopole qui ne peut pas être contesté. En plus, deux ans après Savièse, il y a une Sierre qui a la même morphologie de voûte et pour laquelle on a la signature de Ruffiner. CASSINA (cité note 10), p.62.

²⁴ Ces chapelles latérales sont appelées les "tzapaouettes" en patois saviésan.

²⁵ JENNY, p.362. TAMINI et DELEZE., p.266.

On y trouve des registres de comptes, de 1863 à 1886²⁶, et le registre des protocoles du Conseil, de 1860 à 1886²⁷. L'un et l'autre confirment les importants travaux entrepris en 1879. Puis, dans l'acte de visite de 1881, on apprend que l'église a été agrandie, mais aucun détail n'est précisé²⁸. Jusqu'ici, rien ne permet un commentaire détaillé sur les transformations architecturales extérieures et intérieures de l'église au cours de ces travaux.

Les informations concernant la réfection de 1880, résultent de la confrontation de sources antérieures et postérieures²⁹.

PHOTOGRAPHIE DE L'INTERIEUR DE L'EGLISE EN 1899 (fig. 6)

Cette photographie permet de décrire avec précision l'intérieur de l'église tel qu'il se présentait en 1899. Si le dessin de Wick nous donnait un excellent aperçu des travaux de 1523 et du mobilier, cette photographie nous confirme les grandes transformations de 1880. On sait qu'à cette date, les chapelles latérales existaient déjà. On voit que les autels, y ont été placés. La chaire n'est plus accolée au mur nord, mais à la dernière colonne nord devant le chœur.

L'arc du chœur a été agrandi et surélevé en arc brisé reprenant la modénature des nervures gothiques. Cela s'est certainement fait lors des travaux de 1880, bien qu'aucune source précise ne permette de l'affirmer.

Le crucifix est alors fixé au sommet de l'arc, suspendu au-dessus de l'entrée du chœur. La grande grille en bois et ses murets latéraux ont été éliminés, remplacés par une grille en fer forgé, séparant à hauteur de taille, le chœur de la nef et formant ainsi le banc de communion. Cette nouvelle disposition permet de voir le maître-autel avec son retable à deux registres, dont celui du haut masque la fenêtre axiale.

Il est difficile, d'après cette photo, de se prononcer avec certitude sur le nombre de travées.

²⁶ AC Savièse, SP 154, relevés de comptes.

²⁷ AC Savièse, SR 9, protocoles du Conseil. Transcription en annexe.

²⁸ AES, 160/98, 1881, acte de visite.

²⁹ Cependant, une visite sur le site permet d'imaginer que les deux fenêtres des chapelles latérales sont celles de 1523. En effet, l'arc est différent de celui des fenêtres de la nef, il est plus rond. De plus le cadre extérieur de la fenêtre porte encore des traces d'enduit jaune. Cela nous laisse penser que ces deux fenêtres ont été conservées lors de l'agrandissement de 1880.

Les joints sont peints sur les colonnes et les nervures. Des tableaux, probables stations d'un Chemin de Croix, sont visibles sur les parois. Les têtes de bancs n'apparaissent pas.

En comparant le dessin de Wick de 1864-67 (fig. 3) et la photographie de 1899 (fig.6) on prend connaissance des transformations suivantes: création de deux chapelles latérales, élévation de l'arc du chœur, remplacement de la grille du chœur par un banc de communion, déplacement de la chaire sur une colonne, suppression des têtes de bancs. Par rapport au dessin de Wick, on peut ainsi se faire une idée plus précise de l'état intérieur de l'église tel que Biéler la trouve en 1932.

PLAN DE RIBORDY EN AVRIL 1933 (fig.7)

Un petit recueil de plans établi pour l'agrandissement du cimetière, un mois avant le début des travaux de 1933, soit vers le mois d'avril³⁰, et signé par le bureau d'ingénieur B. Ribordy³¹ à Sion, nous donne des informations précises sur les transformations architecturales de 1879.

Le plan de l'église en croix latine pas très détaillé, nous permet cependant de distinguer le chœur, le clocher, l'implantation des deux chapelles latérales formant transept, la présence d'une sacristie à l'angle de la nef et du chœur au sud, et enfin l'adjonction d'une 4^{ème} travée.

Ayant pris connaissance du plan du 11 avril 1933, et des commentaires du curé Jean extraits du bulletin paroissial de juillet 1933, cités ci-après, on ne peut plus douter de la construction de la 4^{ème} travée lors de l'agrandissement de 1879³²:

"un travail qui nous donnait des inquiétudes, c'était celui de la démolition des six piliers qui soutenaient la voûte".

"Cette partie de l'église, qui allait des deux derniers piliers à l'entrée, nous devons la démolir complètement: les murs, faits de pierraille, de chaux et de sable mal lavé, étaient complètement fissurés et ne reposaient pas sur des assises solides et n'étaient pas même parallèles aux murs de l'ancienne église".

"Ce travail de démolition est à peu près terminé. Les nervures de cette partie de la voûte seront construites en tuf".

PHOTOGRAPHIE DE L'EXTERIEUR DE L'EGLISE (fig.8)

³⁰ AES, 160/71, 11 avril 1933, à propos de l'exiguïté du cimetière (la lettre accompagne le plan).

³¹ AES, 160/72, non daté, plan de l'agrandissement du cimetière.

³² *Bulletins paroissiaux de Savièse: 1929-1958*, éd. de la Chervignine, 1998, juillet 1933, p. 53.

Cette image est la première source photographique qui nous informe sur l'aspect extérieur de l'église, vue du côté est³³. Toutefois, elle n'est pas datée, et, l'on ne peut donc que tenter de la situer le plus justement possible dans l'histoire de l'édifice.

Le clocher avec son étonnante flèche du gothique tardif, ainsi que le chœur sont en pierres apparentes. Après une observation minutieuse, on s'aperçoit que les chapelles latérales ont déjà été construites et qu'elles sont crépies.

Le toit, à pan unique, semble en très piteux état. Dans le rapport sur la paroisse de 1899, le curé Müller³⁴ parle du toit qu'il faut réparer³⁵. Puis, le rapport de visite de 1922, indique que le toit a été refait l'année précédente³⁶. Cette information situerait la photographie avant 1921.

On voit également une petite partie du cimetière, entourée de murs, à l'est de l'église. Il n'est pas très grand mais semble en bon état. Dans son rapport sur la paroisse en 1899, le curé Müller précise que le cimetière avait déjà été restauré. On peut en conclure que la photographie a été prise entre 1899 et 1921.

Au regard de la production de cartes postales de cette époque, celle-ci est similaire à un genre de carte pratiqué aux alentours de 1900.

ETAT DES LIEUX EN 1932

Ce petit voyage dans l'histoire nous permet de mieux comprendre l'église et son histoire architecturale jusqu'en 1932.

L'église de St-Germain est marquée par deux dates clés, la première est la construction menée en 1523, et la seconde l'agrandissement de 1879. Il faut connaître et comprendre les transformations architecturales qui ont lieu à ces dates, pour étudier la rénovation de 1933.

Lorsque nos trois protagonistes conçoivent le projet, en 1932, ils sont face à une église halle de plan cruciforme, à quatre travées, avec une voûte centrale de style flamboyant à liernes et

³³ AMH, C / 130, carte postale.

³⁴ Curé de Savièse entre 1896-1902.

³⁵ AES, 160/39, 1899, rapport sur l'état de la paroisse. La date n'est pas mentionnée mais on a pu la déduire grâce à l'acte de visite de 1899 auquel le rapport est lié.

³⁶ AES, 160/101, 1922, acte de visite.

tiercerons, portée par six colonnes sans chapiteau. Il est intéressant de constater que la morphologie de la voûte a été reproduite dans la quatrième travée qui, s'ajoutant à l'adjonction des chapelles latérales, augmente déjà le volume de l'édifice.

L'examen de la photographie de 1899 (fig.6) donne une idée précise de l'intérieur de l'église tel qu'il se présente en 1932. On peut en conclure que la décoration était quasiment inexistante avant l'intervention de 1933.

L'acte de visite de 1922, nous donne lui aussi quelques informations sur l'état extérieur et intérieur de l'église. On y apprend que les murs de l'église ont besoin d'être blanchis et refaits à l'extérieur et à l'intérieur; que le toit est en bon état puisqu'il a été refait l'année précédente; que le sol a besoin d'être refait, sous les bancs surtout, que les bancs suivent le système ancien, c'est à dire qu'ils laissent une espace central et des espaces latéraux tout en passant devant et derrière les colonnes; que fenêtres et fonts baptismaux sont en bon état; que l'orgue est réparé mais sans grande valeur³⁷.

3 La conscience historique s'éveille

Découvrir les étapes qui façonnèrent un édifice au travers des âges, c'est prendre conscience de sa valeur historique. Autant qu'un édifice religieux, l'église de St-Germain est un monument qui porte intrinsèquement les traces du passé. A ce stade du développement, des questions se posent: quel regard porte-t-on à l'époque sur le patrimoine bâti valaisan? Des mesures cantonales sont-elles déjà mises en place pour le protéger? Il paraît également nécessaire de bien comprendre la valeur de la notion de "monument historique" à cette époque afin de situer le mieux possible le cas de l'église de St-Germain lors de la rénovation et de la décoration de 1933. Dans ce but, il convient de présenter brièvement les démarches successives qui débouchèrent sur une attitude nouvelle face au passé, et plus particulièrement face aux monuments du passé.

En Valais comme ailleurs, la protection du patrimoine est tout d'abord le fait d'initiatives privées qui luttent d'une manière ou d'une autre contre la destruction ou la disparition de

³⁷ AES, 160/101, 1922, acte de visite.

témoins du passé³⁸. Il s'agit avant tout d'objets, surtout antiques: monnaie romaine, éléments d'architecture. Les bâtiments ne sont considérés que pour leur caractère utilitaire et rarement comme témoins d'un savoir-faire ancien. C'est ainsi que jusque dans les années 1870, on n'hésite pas à démolir, au Château de Valère, certains bâtiments en mauvais état jugés inutiles³⁹.

Peu à peu, à l'initiative de quelques précurseurs, la restauration de monuments suscite un regain d'intérêt⁴⁰. Les démarches de protection se multiplient, et un concept de protection du patrimoine est mis en place. Toutefois, malgré le désir de veiller à la survie des monuments disséminés dans le canton, il n'existe encore aucun cadre légal pour la conservation de ce patrimoine.

En 1879, c'est d'abord le patrimoine mobilier dont le Grand Conseil décide la protection en créant une Commission archéologique, placée sous le patronage du Département de l'Instruction publique⁴¹. En 1881, cette commission reçoit officiellement la charge de constituer une collection représentative de l'histoire du Valais à toutes les époques. Cette démarche aboutira en 1883 à l'inauguration, au Château de Valère, du Musée archéologique cantonal. C'est ainsi que s'éveille en Valais la conscience historique en cette deuxième moitié du XIXe siècle.

En novembre 1906 enfin, élargissant son champ d'action, le Grand Conseil adopte la loi sur la conservation des objets d'art et des monuments historiques⁴². Cette loi est directement inspirée de celle du canton de Vaud qui faisait à l'époque œuvre de pionnier⁴³. Le texte propose une protection des monuments historiques sous la responsabilité de l'Etat, et l'institution d'une Commission des Monuments historiques⁴⁴. Dès 1907, cette nouvelle commission met au premier plan de ses préoccupations la restauration et l'entretien des monuments in situ⁴⁵.

³⁸ Dans la première partie du XIXe siècle, la Père jésuite Etienne Elaerts est le premier en Valais à attirer l'attention des pouvoirs publics sur l'intérêt national que présentait la conservation de nos monuments d'art et d'histoire. DONNET, p. 88.

³⁹ ELSIG, Patrick, "L'Etat du Valais et la protection du patrimoine bâti" in *Vallesia*, n° 53, 1998, p. 397.

⁴⁰ Durant cette période, Rhapsaël Ritz a joué un rôle de premier plan. ELSIG, p. 389.

⁴¹ DONNET, p. 90.

⁴² Cette loi constitue l'application cantonale de l'arrêté fédéral de 1886 sur la protection des monuments historiques. ELSIG, p. 394.

⁴³ *Autour de Chillon, archéologie et restauration au début du siècle*. Sous la responsabilité de Denis Bertholet, Olivier Feihl, Claire Huguenin, Lausanne, 1998, p.41.

⁴⁴ ELSIG, p. 409.

⁴⁵ DONNET, p. 93.

3.1 Joseph Morand et les relevés de l'église

En Valais, on ne peut parler de l'éveil de la sensibilité face aux monuments historiques sans introduire la figure marquante de Joseph Morand (1865-1932). Sa fonction de conservateur du Musée archéologique cantonal le place parmi les acteurs principaux dans la protection du patrimoine. Lorsqu'il est nommé secrétaire de la Commission des monuments historiques, on lui confie l'inventaire du patrimoine cantonal. En 1917, il deviendra le premier archéologue cantonal et dès son entrée en fonction, le nombre des chantiers de restauration supervisés par la Commission des monuments historiques augmente. Ainsi, l'œuvre accomplie en Valais de 1906 à 1932 pour la sauvegarde des monuments d'art et d'histoire est en grande partie son œuvre⁴⁶.

LES RELEVÉS DE L'ÉGLISE

Il paraît judicieux d'introduire ici certaines sources découvertes dans les archives des monuments historiques de Sion. La première est une lettre datée du 8 mars 1933, écrite par le Département fédéral de l'Intérieur en réponse à Albert Naef junior⁴⁷. Ce dernier réclame au Département la somme de 500 francs pour des relevés que lui aurait fait exécuter le défunt Joseph Morand pour le manoir de Werra à Loèche et 1000 francs, solde des 2000 francs prévus pour des relevés de l'église de St Germain.

La lettre réponse du Département de l'Intérieur fait la genèse de toute l'affaire, ce qui nous fournit de précieux renseignements. On apprend ainsi qu'en 1931, l'archéologue cantonal Joseph Morand avait demandé une subvention fédérale pour faire encore une série de relevés des monuments historiques du Valais. L'année suivante, la somme de 1000 francs lui est accordée en faveur de plans et relevés de l'église de Savièse qu'il a fait ensuite exécuter par Albert Naef junior.

⁴⁶ "Hommage à Joseph Morand", in DONNET, p. 111. Se référer également au CATALOGUE D'EXPOSITION, 1865-1932. *Joseph Morand*, n°6, Le manoir de Martigny, 1984.

⁴⁷ Albert Naef senior est la figure emblématique de la conservation des monuments historiques du canton de Vaud. Nommé archéologue cantonal en 1899, il occupe le premier poste de ce type créé en Suisse; en 1932, il prend la direction de la Commission fédérale des monuments historiques. Son fils Albert Naef est architecte à Lausanne.

Que sont devenus ces relevés? Dans une lettre, datée du 4 novembre 1932⁴⁸, qu'Albert Naef adresse au DIP de l'Etat du Valais, il dit avoir expédié le dossier des dits relevés aux "archives cantonales de Martigny" (sic) par lettre, le 10 octobre 1932. Malheureusement, aucune trace des ces documents n'a été retrouvée.

Quoiqu'il en soit, une telle démarche prouve que l'église de Savièse n'était pas encore mentionnée dans l'inventaire du patrimoine valaisan, mais qu'elle était au cœur des préoccupations de l'archéologue cantonal, entre 1931 et 1932. Doit-on y voir un lien direct avec l'élaboration du projet de rénovation de 1933? L'hypothèse selon laquelle les relevés étaient destinés au travail d'inventaire du patrimoine valaisan confié à Naef, ne saurait exclure l'éventualité de leur utilisation pour le projet de 1933.

3.2 Difficile période de transition

Mais quelle est donc la situation lorsque les premières démarches officielles sont entreprises par la commune de Savièse pour la rénovation de l'église?

Selon l'article de Elsig, le début des années trente apparaît comme une difficile période de transition, marquée par le décès de Joseph Morand survenu en octobre 1932. La Commission des monuments historiques assure la transition jusqu'à la nomination, l'année suivante du nouvel archéologue cantonal, Pierre Courthion. Cette nouvelle fonction s'ajoute à celles que Pierre Courthion occupe déjà en tant que directeur de la Cité Universitaire de Paris et critique d'art. Ainsi, il ne passera que peu de temps en terre valaisanne. Le rythme de travail et l'énergie débordante fournis par Morand pour la conservation des monuments s'en voient fortement ralentis. Les problèmes économiques aigus de cette décennie ne sont pas faits pour améliorer la situation.

Si de 1881 à 1935 l'Etat fournit un gros effort pour la conservation du patrimoine, il n'hésitera pas, dans un but d'économie, à supprimer le poste d'archéologue cantonal. En effet, en 1935, dans la vague des restructurations au sein de l'administration valaisanne, il est décidé que les nombreuses tâches de l'archéologue cantonal seront confiées à l'archiviste et à l'architecte cantonal⁴⁹. Même si la Commission des monuments historique demeure, la perte de ce poste

⁴⁸ AMH, C 130/2001, 4 novembre 1932, lettre de Albert Naef junior.

⁴⁹ ELSIG, p. 398.

spécialisé est difficile à combler. C'est une période creuse, exempte de grandes activités dans la protection du patrimoine, qui va se prolonger jusqu'en 1941⁵⁰.

Lorsque les travaux de rénovation de l'église sont exécutés, le poste d'archéologue cantonal est occupé, à mi-temps, par Courthion qui, guidé par ses affinités, consacre le peu de temps dont il dispose à la muséologie. Le déroulement du chantier de la rénovation de St-Germain est bien loin de ses préoccupations.

3.3 Tentative de classement de l'église dans le registre des monuments historiques

Si actuellement l'église de St-Germain figure au registre des Monuments Historiques des archives de l'Office Fédéral de Berne⁵¹, ce n'était pas le cas en 1932 lorsque le projet de rénovation a pris forme.

Sur le plan de la réflexion théorique, le classement de l'édifice impliquerait que tous les travaux exécutés fussent en accord avec les dispositions du règlement fédéral du 9 mars 1917 concernant les principes de restauration. Sur le plan financier, ce classement justifierait des subventions importantes versées de la part de la Confédération pour les travaux nécessaires.

Déjà en janvier 1932, l'espoir d'un éventuel classement de l'église dans le registre des monuments historiques fédéraux est émis par le curé Jean⁵².

C'est en novembre 1932 que la commune de Savièse demande, dans un courrier adressé à A. Naef, le classement de l'église paroissiale et des subsides fédéraux pour les travaux qui vont être exécutés⁵³. La commune écrit à Naef pensant qu'il fera suivre le dossier et aura une bonne influence sur le plan fédéral puisqu'il est alors président de la Commission des monuments historiques.

⁵⁰ DONNET, p. 119.

⁵¹ Ce sont les démarches entreprises par la commune de Savièse en juillet 1973 (MH, C 130, 31 juillet 1973, lettre) qui ont amené au classement de l'église en novembre 1982: "L'église de St-Germain à Savièse, édifice gothique, et le clocher de tradition romane, difficile à dater, peuvent être rangés parmi les monuments historiques d'importance locale à régionale" AMH, C 130, 11 novembre 1982, lettre.

⁵² BP, janvier 1932, p. 41.

⁵³ AMH, C 130, 17 novembre 1932, lettre.

Naef répond avec une franchise peu encourageante (Annexe 2: p. 34,35). Il précise que la commune aurait dû envoyer son dossier directement au Département fédéral à Berne et non pas à lui personnellement. Il se montre très critique face à cette demande. A son avis, les subventions demandées ne seront pas accordées car le programme des travaux concerne l'agrandissement, la transformation et l'embellissement moderne de l'église alors que le règlement⁵⁴ de la Confédération ne prévoit des subventions que pour l'exploration et la conservation des monuments historiques.

Les attentes du curé Jean semblent avoir été un peu ambitieuses. Pourtant, il garde espoir. Même la lettre quelque peu froide de Naef ne le décourage pas. Le 2 décembre 1932, soit un mois après la lettre de Naef, le curé demande au DIP de l'Etat du Valais l'envoi d'un expert sur place puisque l'archéologue cantonal est mort, et il ajoute: "Cette expertise, j'en suis sûr, aura les plus heureuses conséquences pour le classement de notre église" (Annexe 3: p.36). Aucune information précise n'est fournie quant à aboutissement de la requête.

Toutefois, les mauvais présages semblent se confirmer. Le Département fédéral de l'intérieur envoie officiellement sa réponse négative concernant la demande de subvention en faveur de l'intervention proposée pour l'église de St-Germain (Annexe 4: p. 37,38). Ce projet n'entre pas dans le cadre scientifique fédéral, et le Département refuse de le cautionner comme une restauration de monument historique. De plus, il manque une exploration archéologique du site, qui aurait dû être faite avant que toute proposition d'intervention soit soumise au Département fédéral.

L'intérêt historique de l'église, ainsi que la nécessité pratique d'une intervention sur l'édifice ne sont pas remis en cause. Cependant, ils ne sauraient primer sur l'éthique scientifique. De ce point de vue, le projet reste donc discutable.

Au travers de ces documents, on prend conscience du flou qui régnait encore, y compris parmi les initiés⁵⁵, autour du terme de restauration, à cette époque. Epoque pourtant déjà marquée par de nombreuses activités, légitimées par la loi de 1906, visant la protection du patrimoine en Valais.

⁵⁴ Règlement du Conseil Fédéral, daté du 9 mars 1917.

⁵⁵ Allusion à la Commission des monuments historique sous le patronage du DIP de l'Etat du Valais.

3.4 Terminologie: réfection, rénovation, conservation

Comme il a été expliqué plus haut, lorsque la commune de Savièse parle de restauration de l'église de St-Germain en 1934, elle utilise le mot à tort. A l'époque déjà, restaurer n'est pas transformer, et conserver n'est pas embellir un édifice. La référence au règlement de la Commission Fédérale des monuments historiques ne laisse aucun doute à ce sujet.

Jusqu'à présent, nous avons pris connaissance de la (re)construction de l'église en 1523, et de son agrandissement en 1879. Quel est donc le terme approprié pour désigner l'intervention de 1934?

Si au début du XXe siècle, l'hétérogénéité du vocabulaire concernant la conservation des monuments suscite de fréquents malentendus, le lexique s'est peu à peu singularisé.

Pour assurer le bon déroulement de cette étude, et afin d'enrichir la réflexion, il semble nécessaire d'utiliser les termes adéquats, d'autant plus que de nos jours, nous avons le matériel nécessaire pour le faire.

Par exemple, le glossaire proposé dans l'ouvrage de M. Koelliker, P.Marti, D.Ripoll⁵⁶, présente une série de définitions qui tentent de s'accorder à la situation actuelle en matière de conservation du patrimoine.

Les propositions faites pour chaque mot ont été élaborées sur la base de définitions contenues dans les chartes internationales⁵⁷, dictionnaires généraux ou spécialisés et dans les publications thématiques:

Réfection:

Action de remettre en état ou de refaire à neuf, que ce soit à l'identique ou non.

Rénovation:

Action de remettre à neuf par de profondes transformations qui aboutissent à un meilleur état, rajeunissement ou modernisation.

Transformation:

Action de transformer, passage d'une forme à une autre. Les transformations désignent en architecture, des travaux qui visent à adapter un bâtiment existant aux besoins contemporains en le modifiant.

⁵⁶ KOELLIKER, M., P.MARTI, D.RIPOLL, *Dix interventions de la Ville de Genève sur son patrimoine*, Genève, 1999, p. 31-33.

⁵⁷ Depuis 1964, à l'échelle internationale, les principes déontologiques de la conservation et de la restauration des monuments historiques sont fixés par la Charte de Venise adoptée à l'occasion du 11^{ème} Congrès International des Architectes et des Techniciens des Monuments historiques réunissant 61 pays. C'est au cours de ce congrès que la décision fut prise de créer l'ICOMOS (le Conseil international des Monuments et des sites).

Dans le cas particulier de l'église de St-Germain, il serait approprié de parler de la rénovation de 1934. Le terme "réfection" est un peu plus général mais pourrait également être accepté. Les transformations, agrandissements projetés et la décoration imaginée font partie du projet global de rénovation.

Le recours aux textes contemporains permet aussi d'exprimer de façon explicite ce qui différencie une rénovation d'une restauration:

"Dans le premier cas, ce sont les objectifs de conservation de la substance historique qui déterminent la démarche. Dans le second cas, priment au contraire des préoccupations d'usages et de renouvellement de l'image et de l'objet architectural. Les opérations de rénovations ne respectent pas la déontologie de la sauvegarde (conservation maximale de la substance ancienne, lisibilité et réversibilité des interventions...) gage de la conservation du legs historique⁵⁸."

La rénovation à la différence de la restauration, est synonyme de perte de substance historique. Elle désigne des opérations tenant à améliorer une construction par des interventions, qui sont parfois de grande envergure, pour prolonger leur durée de vie ou en modifier l'utilisation. Le chapitre consacré à la visite du chantier de l'église permettra d'illustrer cette affirmation.

4 Premices d'une rénovation

Largement familiarisé avec l'édifice de 1932 et, ayant pris connaissance de son statut et de la visée des travaux projetés, il est temps d'établir les prémices de la rénovation et d'introduire les principaux protagonistes.

4.1 De l'idée au projet

La première trace d'une volonté de reconstruction de l'église de St Germain, date de 1922. En effet, cette année –là, le curé Joseph Thalmann⁵⁹ ajoute à la fin du rapport de visite⁶⁰ qu' "il est temps de construire une nouvelle église."⁶¹

⁵⁸ Voir note 5.

⁵⁹ Curé de Savièse entre 1902 et 1928.

⁶⁰ AES, 160/101, 1922, rapport sur l'état de la paroisse.

⁶¹ *Quam primum construatur ecclesia nova*. Sur le document source, la lecture du mot *primum* est incertaine.

Le protocole de la séance du Conseil de Fabrique du 27 juin 1930 nous informe de manière plus officielle sur le projet concernant l'église⁶². Ce protocole est un compte rendu concis sur le déroulement de la séance. Il est rédigé en six petits paragraphes abordant divers aspects du thème annoncé en titre.

Sous la rubrique sujet, on peut lire:

"Projet de construction ou d'agrandissement de l'ancienne église. Constat après la visite: exiguïté, état lamentable."

Sous la rubrique décision:

"Acceptation à l'unanimité du plan d'agrandissement élaboré par M. Praz renonçant à la construction d'une nouvelle église."

Sous la rubrique condition:

"Modification de quelques détails du plan et surtout le style ancien devra être respecté et suivi dans les nouvelles parties de l'église".

On y apprend également que Mgr Bieler, évêque de Sion, se porte entièrement favorable au projet, et laisse aux autorités civiles et religieuses le choix de la date du début des travaux. Il est à noter que les pages suivantes, soit les pages 15-16-17-18 du protocole sont manquantes.

Conte tenu de l'état "lamentable" de l'édifice et du nombre de places nécessaires vu le développement démographique de la population, plus aucun doute ne subsiste sur la nécessité d'une réfection. Pour tenter de pallier les problèmes qu'elle posait, deux projets étaient présentés. Il s'agissait soit d'agrandir l'église soit de construire une église totalement nouvelle. Le premier projet a été admis par le conseil municipal et par la commission ecclésiastique.

En janvier 1932, tout a donc été mûri, pensé. Le curé Jean publie dans les bulletins paroissiaux une longue rubrique consacrée à la présentation du "projet de reconstruction de l'église" à l'intention des paroissiens⁶³. C'est à ce moment-là que le projet devient une affaire publique.

⁶² AP, R, p.14, 27 juin 1930, registre des protocoles du Conseil de Fabrique de 1922 à 1990.

⁶³ BP, janvier 1932, p. 41.

4.2 Trois talents conjugués: le curé de la paroisse, l'architecte et l'artiste

La restauration de 1933 fut l'œuvre de trois talents conjugués. Trois hommes, trois personnalités venant de monde différents mais complémentaires:

- le Révérend curé Pierre Jean
- l'architecte Lucien Praz
- l'artiste Ernest Biéler

LE CURE PIERRE JEAN

Né en 1892 à Ayent, il décède en 1967 à Noës. Pierre Jean fut vicaire de Savièse entre 1918 et 1919, puis, curé de Savièse entre 1928 et 1958 (fig.10). Le curé Jean a mené et marqué de son empreinte la paroisse et la communauté saviésane durant trente ans⁶⁴. Professeur au collège de Sion, homme intelligent aux convictions fortes, on le disait sévère et exigeant mais juste et bon. Un tempérament de fer était nécessaire car Savièse était l'une des paroisses les plus difficiles du diocèse. En effet, les rivalités politiques et leurs débordements donnaient de fréquents soucis au curé qui tenait les rênes de la commune au même titre que le président ou le régent.

Le curé Jean était cependant préoccupé par le bien-être de la communauté et proche de ses paroissiens. Son ministère déborde les murs de pierre de l'église. On le verra partout, encourageant les travailleurs sur les passerelles du bisse, enseignant dans les jardins des villages les plantations d'arbres, la taille, le sulfatage, négociant pour ses ouailles les marchés de fruits et de bois de noyer.

Il a su établir une relation de confiance avec la population. C'est d'ailleurs une époque où l'autorité est respectée, où l'on fait confiance aux personnalités fortes qui sont au pouvoir. Il était, par certains aspects, dirait-on de nos jours, une sorte de dictateur mais empreint de diplomatie. Entièrement dévoué au bien spirituel et matériel de ses paroissiens, le curé Jean était un chef de communauté craint, mais aimé.

Armé de courage, d'autorité et de volonté, il visitait tous les deux ans, les 600 familles de la paroisse, écoutant, conseillant, invitant à participer spirituellement et financièrement à la construction de l'église.

⁶⁴ TAMINI et DELEZE, p. 462.

Gestionnaire hors pair, véritable initiateur des travaux de 1933, le curé Jean est présent sur le chantier, avec les ouvriers et la population. Il supervise l'ensemble de la rénovation d'un oeil avisé.

Dans l'élaboration du projet et tout au long des diverses investigations, il y a un élément récurrent dans ses propos: le respect du travail des bâtisseurs antérieurs. Ne souligne-t-il pas au moment de la grande rénovation:

"Ma gratitude va également à vos ancêtres qui nous ont donné la splendide église construite en 1523⁶⁵."

En effet, déjà très tôt, le souci de la conservation des traces du passé a été primordial à ses yeux. C'est ainsi que l'on peut lire dans le protocole de la séance du Conseil de Fabrique⁶⁶ du 27 juin 1930, sous la rubrique "condition":

"Modification de quelques détails du plan et surtout le style ancien devra être respecté et suivi dans les nouvelles parties de l'église⁶⁷".

A ces deux citations tirées des bulletins paroissiaux, s'ajoutent nombres d'autres commentaires qui portent à croire que pour lui, créer du nouveau en s'inspirant de l'ancien est faire acte de restauration.

Mû par l'intérêt historique indéniable que représente l'église, par la fierté justifiée d'être le gardien d'un tel édifice et par l'enthousiasme de voir bientôt ce bâtiment s'imposer dans la vie des générations futures, il propose des travaux bien intentionnés mais ne s'accordant pas toujours aux principes scientifiques, encore mal connus, prévalant en ce domaine⁶⁸.

Les tenants et les aboutissants de cette bonne volonté seront discutés ultérieurement. Présentement, il convient de faire ressortir la conscience historique qui l'anime, et qui est étonnante pour l'époque. En effet, la prise de conscience de la notion de conservation du patrimoine et de monument historique touchera la population bien plus tard que les initiés. Les curés de paroisse n'ont pas tous cet intérêt pour le passé. En 1930, à l'échelle de la population, la simple notion d'entretien pour les bâtiments n'est pas à l'ordre du jour. P.Elsig fait état de la question lorsqu'il dépeint la situation de l'archéologue cantonal en 1958:

"Si, au départ, l'archéologue cantonal n'avait quasiment aucun poids auprès des particuliers et

⁶⁵ BP, janvier 1934, p. 66.

⁶⁶ Si l'on se fie au registre paroissial des protocoles, le Conseil de Fabrique existe depuis 1922, et s'occupe spécifiquement des biens matériels de l'église.

⁶⁷ AP, 27 juin 1930, p. 14, protocole des séances du Conseil de Fabrique: 1922-1990.

⁶⁸ Se référer au chapitre "Tentative de classement de l'église dans le registre des monuments historiques".

des institutions qu'il fallait presque supplier pour obtenir la permission d'effectuer une analyse, un long travail d'information et, l'évolution du contexte culturel ambiant permettent de renverser le processus. Peu à peu, des communes, des paroisses, puis des particuliers lui demandent conseil et se déclarent prêts à admettre le classement de leur bien⁶⁹."

Sensibiliser la population face à la conservation du patrimoine fut un travail de longue haleine, qui consistait à changer un état d'esprit déjà acquis depuis longtemps par les professionnels du domaine.

L'ARCHITECTE LUCIEN PRAZ

Né à Veysonnaz, en 1883, il décède à Sion en 1947. Lucien Praz s'est formé à l'école technique de Fribourg et dans l'atelier de Fernand Dumas à Romont. Il a commencé sa carrière en construisant quelques églises de type néo-roman et néo-baroque. Il a exercé son activité sous l'influence du groupe romand de la société de St-Luc suisse (SSL), à laquelle il a adhéré en 1936 seulement. Les églises de Chamoson (1929-1930), et de Fully (1934) font ressortir clairement sa préférence pour un style régional lié à un art de construire traditionnel. Il a travaillé surtout dans le Haut-Valais et dans le Valais central⁷⁰. Il a également enseigné au Collège de Sion comme professeur de dessin, de 1917 à 1945.

Les sources n'offrent que peu d'informations sur la collaboration avec l'architecte Praz lors de la rénovation de St-Germain. On sait toutefois qu'il était présent lors de la séance du Conseil de Fabrique du 27 juin 1930, et qu'il y a présenté un plan, dont malheureusement il ne reste aucune trace⁷¹.

Le fait qu'il ait été l'architecte officiellement chargé de la restauration de 1933 est un fait indéniable. Cependant, il y a peut être eu un deuxième architecte qui aurait participé à l'élaboration du projet, ou du moins à une partie. En effet, lorsque le Curé Jean parle du style de l'église dans le bulletin paroissial de janvier 1932, il note:

"Deux architectes, dont l'un est spécialiste en la matière, puisqu'il ne s'occupe que de la restauration des monuments historiques suisses, ont étudié cette question avec une attention spéciale: leur projet tient parfaitement compte du style de notre église. Soumis à des experts, il

⁶⁹ ELSIG, p. 401.

⁷⁰ Liste des ses constructions: Agarn, église catholique, 1922/23; Erde, église catholique, 1926; Herbruggen, église catholique, 1928; Granges, église catholique, 1928/1931; église catholique de Chamoson; Savièse, transformations de l'église catholique, 1932; église catholique de Fully, 1934; Montana, église catholique, 1939; Mâche, chapelle, 1941; St-Pierre-de-Clages, école, 1942; Haute-Nendaz, église catholique, 1943/46; Aproz, église catholique, 1947. RAEMY-BERTHOD, Catherine "Lucien Praz" in Architektenlexikon der Schweiz 19./20. Jahrhundert, Birkhäuser, 1998.

⁷¹ AP, R, p. 14, 27 juin 1930, registre des protocoles du Conseil de Fabrique de 1922 à 1990.

a reçu leur pleine approbation⁷²."

Cette note ainsi qu'une lettre⁷³ adressée au DIP de l'Etat du Valais sont les seules fois où la présence d'un second architecte est évoquée. Dans les deux cas, le curé Jean en parle sans le nommer. On trouve également des allusions à Praz dans le journal de Madeleine Biéler, mais aucun autre architecte n'est mentionné durant les travaux.

Les archives communales contiennent un document qui relate un litige entre Praz et Albert Naef junior⁷⁴. Il semblerait que Naef, n'ayant pas obtenu du Département de l'Intérieur la paiement du solde pour ses relevés de l'église de St-Germain, aurait intenté un procès à Praz et à la commune de Savièse⁷⁵. La découverte de cette source porte à croire que le nom du deuxième architecte dont parle le curé Jean dans son bulletin serait Naef. Si cette hypothèse est juste, il est compréhensible, étant donné la tournure qu'ont prise les événements, que le curé Jean ne s'attarde pas sur les détails de la participation de Naef dans les discussions initiales.

L'ARTISTE ERNEST BIELER

Il y a lieu de tracer, ici, la genèse de la collaboration d'Ernest Biéler au projet de rénovation.

Pendant les trois ans qui précèdent la commande, Biéler mène une vie bien partagée entre le Valais (fig.11), où il fait une cinquantaine de gouaches des lieux pittoresques du canton en vue de la publication d'un ouvrage⁷⁶, et son atelier de Rivaz, où la mosaïque du Locle prend forme.

On apprend, du curé Jean lui-même, qu'il aurait repoussé sans hésitation les sollicitations qui lui vinrent d'autres artistes, pour confier la décoration à Biéler⁷⁷. Que ces propositions aient été faites par oral ou par écrit, il ne reste aucune trace qui puissent attester leur existence.

⁷² BP, janvier 1932, p. 41.

⁷³ AMH, C /130, 2 décembre 1932, lettre.

⁷⁴ AC Savièse, carton: dépense, montagne, compte, bois, agrandissement du cimetière, 1937, administration des preuves. Les documents conservés dans les archives communales sont classés d'une façon très générale et peu pratique. Il est donc impossible de leurs donner une cote précise.

⁷⁵ Se référer au chapitre "Joseph Morand et les relevés de l'église".

⁷⁶ La "Gazette de Lausanne" devait assurer la rédaction des textes et l'édition du livre consacré à l'évocation des sites historiques et des coutumes du canton. L'ouvrage n'est jamais paru. JEAN-PATIT-MATILE, Maurice, *Ernest Biéler*, éd. Marendaz, Lutry, 1976, p, 89.

⁷⁷ BP, août 1948, p. 241.

Selon les sources, la collaboration de l'artiste Ernest Biéler au projet de l'église de St Germain aurait pour origine une lettre rédigée par le Curé Jean à l'intention du peintre. Dans cette lettre, datée du printemps 1932, le Curé parle "des projets de restauration et d'agrandissement de son église et lui demande de se charger des vitraux. Le curé parle de douze vitraux"⁷⁸. Madeleine Biéler de préciser que son mari part immédiatement pour Savièse. Quelques lignes plus loin, on lit sous sa plume: "L'architecte chargé de la restauration de l'église de Savièse vient à Rivaz. Biéler entrevoit la possibilité de faire un ensemble. Il écrit au curé qu'il ne s'occupera des vitraux que si tout concourt à cet ensemble, sinon il préfère renoncer. Il reste sceptique sur la réalisation de ce projet, mais il faut y croire".

La seule autre indication que nous fournisse le journal concernant la collaboration des deux personnalités en cette année 1932 est une courte remarque, vaguement rattachée au mois de décembre: "Le peintre a avancé à ses projets de vitraux et ceux des mosaïques pour le Chemin de Croix de Savièse. Plusieurs fois il est allé voir le curé Jean"⁷⁹.

Cette collaboration est confirmée publiquement en mai 1933, lorsque le curé Jean annonce le début des travaux dans le bulletin paroissial. Dans le paragraphe concernant la distribution des travaux importants, on peut lire:

"Nous avons confié l'exécution des vitraux, du Chemin de Croix et la décoration de l'église à M. le peintre Ernest Biéler. Les deux maquettes, que j'ai exposées à l'église, nous font espérer de lui une œuvre de la plus haute valeur artistique"⁸⁰.

De ces discussions qui, entre le printemps 1932 et le mois de mai 1933, mènent à une collaboration fructueuse, il ne nous reste que peu de traces. Toutefois, le journal rédigé par Madeleine Biéler nous permet de préciser que c'est au cours du mois d'avril 1933, que Biéler reçoit du curé Jean la commande définitive non seulement des vitraux mais aussi du Chemin de Croix.

"Un soir, il est rentré très heureux, car le curé Jean lui a demandé de faire en même temps le Chemin de Croix et les vitraux. Toute la population est d'accord. Plusieurs Saviésans lui en ont parlé avec enthousiasme"⁸¹

⁷⁸ BIELER, Madeleine, *Ernest Biéler Biéler: sa vie, son œuvre*, Lausanne, 1953. p. 142.

⁷⁹ M. BIELER, décembre 1932, p. 149.

⁸⁰ BP, mai 1933, p.50.

⁸¹ M. BIELER, fin avril 1933, p.152.

En ce qui concerne la collaboration de Biéler avec l'architecte Praz, la seule information que nous ayons est la visite de ce dernier à Rivaz en 1932⁸². Pourtant cette collaboration entre le décorateur et l'architecte est primordiale. Nous savons que Biéler est présent dès le début des travaux. Il a ainsi pu élaborer son projet sur la base des premiers plans. Cela s'est-il réellement passé ainsi? A-t-il demandé des modifications à l'architecte? Autant de questions qui restent en suspens puisqu' aucune source n'en fait état. Toutefois, on peut conclure que l'homogénéité de l'édifice témoigne d'une collaboration constante et intense avec l'architecte.

4.3 Le curé Pierre Jean et Ernest Biéler: deux personnalités qui se reconnaissent

S'il ne subsiste que peu d'informations sur les tenants de la collaboration avec Praz, nous pouvons, grâce au Journal de Madeleine Biéler et aux bulletins paroissiaux, imaginer quelle pouvait être l'ambiance de travail entre le curé Jean et Biéler pendant la durée des travaux (fig.12). L'amitié déjà forte qui les liait en fut ainsi consolidée:

"Je ne veux cependant pas terminer sans remercier ici mon ami, M. le curé Jean, et lui dire le souvenir excellent que je garde de notre collaboration. Son appui et sa compréhension, au cours de ces mois de travail, m'ont été chose précieuse et je ne saurais assez l'en remercier."⁸³

Dans un premier temps, le curé Jean propose à Biéler uniquement la conception des vitraux. Cela est certainement dû au fait que Biéler est mieux connu dans le domaine de l'art religieux en tant que peintre-verrier. L'artsite pose ses conditions: il aimerait proposer un plan de décoration pour l'ensemble de l'église. Le curé Jean, également soucieux de créer un ensemble homogène, accepte. La collaboration professionnelle qui va unir les deux hommes entre 1933 et 1934⁸⁴ débute sur le ton de la confiance.

Commanditaire du projet, le curé Jean en pose les grandes lignes. Il décide du style à suivre et assumera: la surveillance générale de la réalisation et le contrôle du plan financier. Toute fois, lorsque les travaux commencent, il s'en référera régulièrement aux conseils du peintre⁸⁵. De son côté, Biéler tient à connaître l'opinion du curé, et lui donne d'amples explications sur son propre travail, ce qui enrichit le dialogue⁸⁶. Même si c'est au curé Jean qu'incombe la plupart des décisions, l'accord et le contentement du peintre comptent à ses yeux:

⁸² M. BIELER, printemps 1932p.142.

⁸³ BP, juillet 1934, p. 77.

⁸⁴ Dates du début des travaux et de l'inauguration, mais leur collaboration réelle va s'étendre jusqu'en 1947.

⁸⁵ M. BIELER, 10 août 1933, p. 157.

⁸⁶ M. BIELE, 1933, p. 154.

"Ce matin, de très bonne heure, le Curé me téléphone et me dit qu'il va beaucoup mieux depuis qu'il a vu que Biéler était content.⁸⁷"

De février à octobre 1933, Biéler passe la plus grande partie de son temps à Savièse. Il est certain qu'au cours de cette année-là, les entrevues entre le curé Jean et Biéler ont été nombreuses. Ainsi nous lisons dans le Journal de Madeleine Biéler que le curé Jean "arrive à la première heure⁸⁸" le mardi 4 juillet, qu'il "vient constamment⁸⁹", qu'une "longue entrevue⁹⁰" a lieu entre le curé et le peintre le 11 octobre 1933. Les citations sont brèves et ne donnent pas beaucoup de détails sur le déroulement de ces entretiens.

Si l'on se fie au Journal de Madeleine Biéler, son mari reste à Rivaz, de janvier au 21 mai 1934, fort occupé à la réalisation des vitraux. Durant cette période, il ne fera que de brefs aller-retour à Savièse. Il garde cependant contact avec le curé Jean, comme l'atteste une lettre⁹¹, citée par la femme de l'artiste, dans laquelle il expose à Biéler ses difficultés. Madeleine Biéler ne nous donne aucun détail sur le contenu de cette lettre.

Pendant cette période, qui précède de quelques semaines l'inauguration de l'église, le curé Jean sollicite régulièrement son collaborateur qui est encore à Rivaz. En effet, le 12 mai 1934 le curé téléphone à Biéler pour lui demander quand il viendrait⁹². Le curé se manifeste à nouveau le 14 mai et, demande à Biéler de monter au plus vite à Savièse⁹³.

On peut se demander pourquoi Biéler se contente de multiples aller et retour à Savièse depuis le mois de janvier au 21 mai 1934, et ceci malgré les sollicitations du curé Jean. Peut-être est-ce pour se préserver des inévitables mauvaises surprises de dernière minute ou simplement pour pouvoir travailler dans le calme. Quoi qu'il en soit, Biéler rejoint la commune sept jours avant l'inauguration pour y rester jusqu'au dix juin.

Le curé Jean et l'artiste Biéler ont formé pour la réfection de l'église de St-Germain une équipe exemplaire. Ils ont travaillé avec acharnement, dans un climat de confiance et de respect mutuel. Les propos du curé Jean cités ci-après le confirment:

⁸⁷ M. BIELER, 15 mai 1934, p. 169.

⁸⁸ M. BIELER, 4 juillet 1933, p. 154.

⁸⁹ M. BIELER, 10 août 1933, p. 157.

⁹⁰ M. BIELER, 11 octobre 1933, p. 158.

⁹¹ La lettre est datée du mois de mars 1934, M. BIELER, p. 164.

⁹² M. BIELER, p. 168.

⁹³ Ibid.

"Il fut l'auteur de tout ce splendide travail et pour moi un conseiller excessivement précieux. Je garderai toujours un souvenir ému de cette collaboration qui ne connut aucun heurt."⁹⁴

4.4 Une équipe

Le trio de base étant clairement défini, il convient de présenter l'équipe qui se met au service de ces trois têtes pensantes: les entreprises, la population et les aides extérieurs anonymes ou connus. Aucun pouvoir décisionnel ne leur est octroyé mais, dès le 28 mai 1933, ils fournissent un travail remarquable qui a grandement contribué à la réussite de la rénovation.

Parmi les différents corps de métiers engagés pour les travaux, il y a l'entreprise Dubuis, Solliard et Viscenti pour la maçonnerie, M. Alexis Favre pour la charpente, M. Fernand Dumoulin pour les bancs, M. J. Andenmatten pour la couverture, M. Antonioli pour la pierre de taille, l'entreprise Bourban, Baeriswyl et Imfeld pour le tuf⁹⁵.

A maintes reprises, le curé Jean parle de l'engagement de la population dans le projet de réfection de l'église. Il est important pour lui que la population s'implique:

"[] je compte sur votre concours à tous. Chaque dimanche, des chefs de travaux, nommés pour les villages, vous inviteront, chacun à votre tour, à travailler pour l'église: je suis sûr que vous y répondrez tous avec empressement."⁹⁶

Mis à part les déficits financiers que cela pouvait entraîner, l'église devenait ainsi l'affaire de tous, et sa réfection devient un projet social. A l'époque, l'implication des habitants dans la vie communautaire avait une évidente et importante valeur. Ingrédient essentiel du ciment social d'une communauté, leur implication s'illustre non seulement par une participation physique sur le chantier où "toute la population travaille"⁹⁷ mais également par un sentiment de responsabilité morale et individuelle à la réalisation des travaux. Appel entendu par tous les paroissiens, qui y ont répondu avec spontanéité et générosité:

"Le Curé a téléphoné que ses paroissiens sont dans l'enchantement, et que s'il fallait encore faire cent petits vitraux, on trouverait des donateurs"⁹⁸

⁹⁴ BP, août 1948, p. 241.

⁹⁵ BP, mars 1933, p. 48.

⁹⁶ BP, mai 1933, p. 50.

⁹⁷ M. BIELER, juin 1933, p. 152.

⁹⁸ M. BIELER, décembre 1933, p. 163.

L'enthousiasme de la population montre, une fois de plus, la solidité du lien religieux et social qui unit cette communauté.

BIELER ET SAVIESE

5 Biéler décorateur

5.1 Un intérêt qui se manifeste tôt

En 1932, lorsque Biéler se voit confier la décoration de l'église de St Germain, il est âgé de 69 ans. Il a déjà, derrière lui, une carrière d'artiste-peintre reconnu.

Peu connues, les œuvres décoratives de l'artiste jalonnent sa carrière: panneaux décoratifs, parfois marouflés au mur ou au plafond, vitraux, fresques et mosaïques. Après l'obtention de commandes pour des bâtiments publics, il a réalisé des décors pour des particuliers et participa également à plusieurs projets concernant des édifices religieux.

Il ne s'agit pas ici de faire une étude exhaustive des œuvres décoratives de Biéler, mais bien de comprendre l'évolution de cette pratique chez l'artiste afin de situer, dans son parcours artistique personnel, le décor de l'église de St-Germain.

Lors de sa formation parisienne, Biéler se passionnait déjà pour la décoration, bien que les préoccupations artistiques prédominantes à cette époque fussent celles de l'Ecole Naturaliste. Les fresques de Botticelli qu'on venait de placer au Musée du Louvre, les décorations de Chassériau et de Puvis de Chavannes étaient pour lui sources de grand intérêt⁹⁹. Dès 1889, de par cette influence, la production de Biéler est touchée par le symbolisme et s'oriente vers les problèmes de décoration¹⁰⁰.

D'autre part, à la fin du XIXe siècle, des programmes décoratifs d'envergure, associant un grand nombre d'artistes, ont été développés à Paris. Parmi eux, le chantier de l'Hôtel de Ville, auquel participa Jules Lefebvre¹⁰¹ qui n'était autre que le maître de Biéler à l'atelier Julian. L'ampleur de cette activité, contemporaine au séjour parisien de l'artiste, aurait, incité Biéler à s'orienter vers une approche publique de l'expression artistique et à obtenir des commandes similaires¹⁰².

⁹⁹ *Enfance et Jeunesse du peintre, départ pour Paris* in M.BIELER, p. 15-33.

¹⁰⁰ *CATALOGUE D'EXPOSITION, Ernest Biéler (1863-1948): du réalisme à l'Art nouveau*, Lausanne, 1999, p.16.

¹⁰¹ Jules Lefebvre (1836-1912) exécuta le décor pour le plafond du salon des Lettres de l'Hôtel de Ville de Paris.

¹⁰² SCHAEFER, Patrick, *Ernest Biéler Biéler décorateur* in *Ernest Biéler (1863-1948): du réalisme à l'Art nouveau*, Lausanne, 1999, p. 83-103.

5.2 Premières expériences en Suisse:

Les problèmes de décoration préoccupent l'artiste lorsque, dans les années 1890, il renoue avec la Suisse. C'est donc une chance inespérée pour lui, de se voir confier la décoration du plafond du Victoria Hall de Genève (*Les Harmonies terrestres* et *Les Harmonies Célestes*). Celle-ci marque une étape importante pour le reste de sa carrière puisqu' " il comprend la difficulté et l'importance de la décoration par tons plats et non par opposition de coloris"¹⁰³. En effet, après s'être préoccupé principalement de la couleur, il s'adonnera aux recherches de la composition décorative. De plus, les commandes de décoration pour les édifices publics vont, dès lors, se multiplier, confirmant ainsi l'institutionnalisation de l'artiste en Suisse. Biéler participe ainsi à l'Exposition nationale de 1896 à Genève en peignant deux œuvres monumentales pour l'entrée du Palais des Beaux-arts (*Le Travail en ville* et *Le Travail des champs*) et deux panneaux décoratifs pour un pavillon (*Le Jura* et *Les Alpes*). Les sujets qu'il a choisis pour cette commande témoignent de sa réorientation vers une thématique rurale.

Lorsqu'en 1897, le Dr Keyser rend visite à l'artiste dans son atelier de Paris et lui demande de décorer sa nouvelle maison à Genève, Biéler dira à propos de cette époque:

"Je connaissais encore très peu de chose à la décoration, mais le désir d'en faire me possédait"¹⁰⁴.

Face aux grandes figures de l'art romand du début du siècle, comme Léo-Paul Robert (1851-1923), Eugène Burnand (1850-1921) et Charles Giron (1850-1914), Biéler représente un concurrent jeune à l'avenir prometteur. Blessé par certaines de leurs critiques, il subira également une profonde déception lorsque, pourtant primé au concours en 1894, il refuse de modifier son projet en 1897 et que la décoration du Tribunal fédéral de Lausanne est attribuée à Léo-Paul Robert et à Clément Heaton (1861-1940).

5.3 Revalorisation des arts décoratifs

Quoi qu'il en soit, son travail et ses préoccupations en ce début de siècle manifestent une volonté de s'exprimer dans divers domaines et d'abolir toute discrimination entre la peinture de chevalet et les arts décoratifs.

¹⁰³ M. BIELER, p. 54-55.

¹⁰⁴ M. BIELER, p. 60.

Il collaborera notamment avec Marguerite Burnat-Provins (1872-1952), pour la réalisation, en 1900, d'une salle à manger comprenant un mobilier, des panneaux décoratifs et des céramiques sans qu'il soit possible de déterminer la part de chaque artiste¹⁰⁵.

Biéler prendra également des initiatives officielles pour unir art et décoration. A l'occasion de l'assemblée de la Société des Peintres et des Sculpteurs suisses, il fait la proposition de créer, dans les expositions fédérales, une section d'art décoratif. La proposition est unanimement acceptée. Quelques artistes, Biéler en tête, proposent donc l'aménagement d'une section d'art décoratif pour l'Exposition fédérale de Vevey en 1901. Toutefois, des protestations s'élèvent et, le moment venu, malgré les décisions de Lucerne, le nouveau groupe est supprimé et ses œuvres exposées dans la section industrielle¹⁰⁶. La peinture décorative est ainsi clairement mise au second plan et toute la place est accordée au tableau de chevalet. Exerçant dans les deux domaines, Biéler y exposera le carton de son premier vitrail pour l'église veveysanne de St Martin, ainsi que *Les Sources*, *Les Feuilles Mortes* et *Les Vieux à l'Enterrement*.

Dès 1903, les contributions de Biéler à l'art décoratif sont suffisamment remarquables pour que son travail soit mentionné dans un ouvrage étranger paru en 1902-1904, consacré à la peinture décorative et monumentale¹⁰⁷.

5.4 Projets d'envergure

Le processus de simplification, qu'il entreprend avec la réalisation du vitrail pour l'église de St Martin, aboutit en 1906 lorsque l'artiste abandonne l'huile et s'approprie la technique de la tempera. Etudiant les Primitifs italiens et flamands, les estampes japonaises et les vases grecs, il met au point une nouvelle manière qu'il appelle le graphisme. Cette peinture dont il apprécie l'aspect mat lui permet de développer ce style graphique où le dessin et la ligne priment sur la couleur, appliquée par aplats, dans un style qui se rapproche de l'Art nouveau¹⁰⁸. C'est une période charnière qui touche principalement son travail de chevalet, mais qui influencera ses recherches dans le domaine de la décoration, comme il le dit lui-même:

¹⁰⁵ CURCHOD, Annelise, *Ernest Biéler. Art Nouveau, art d'ensemble*, mémoire de licence, Université de Lausanne, 1975, dossier des annexes p. 3.

¹⁰⁶ M. BIELER, p. 73.

¹⁰⁷ HESSLING, Egon, *Decorative und monumentale Malereien zeitgenössischer Meister. Eine Sammlung hervorragender Arbeiten des In- und Auslandes nach photographischen und erläuternden Angaben*, Berlin, New York, Bruno Hessling, Leipzig, Baumgärtner, 1902-1904.

¹⁰⁸ CATALOGUE D'EXPOSITION, *Ernest Biéler Biéler (1863-1948): du réalisme à l'Art nouveau*, (cité note 100), p. 18.

"Si je n'avais pas fait de la *tempera*, je n'aurais pas non plus fait de la fresque. Et puis, j'ai eu la chance de rencontrer Baudouin¹⁰⁹, chez Breslau, et j'ai eu celle de pouvoir décorer la Chapelle Tell, à Lausanne. Cela m'a ouvert toutes sortes de possibilités."¹¹⁰

Peu à peu, Biéler s'oriente vers le travail de la fresque. Un choix qui confirme son intérêt pour les techniques anciennes: tempera, vitrail et, plus tard, mosaïque. Sa première commande de fresque sera la décoration de la Chapelle Tell à Lausanne. Ce travail l'occupera pendant les années 1914-1915. Dès lors, l'artiste consacre la majeure partie de son énergie à la décoration monumentale sur commande publique.

En effet, le décor de la Chapelle Tell, les fresques du Musée Jenisch et la décoration du tympan est de l'Hôtel de Ville du Locle ont accaparé Biéler pendant près de huit ans (1914-1922), alors qu'il était au sommet de ses moyens artistiques et de sa réputation. Ces œuvres monumentales sont réalisées au moment où en France, naît et se développe l'Art Déco¹¹¹.

Pendant ces huit années, il entreprendra également trois voyages en Italie. Ce sera l'occasion pour lui de se familiariser avec l'art de la fresque à Venise, et d'étudier Giotto, Piero della Francesca, pour ne citer qu'eux. Il voyagera en Italie et en France jusqu'en 1934, consolidant ainsi son orientation vers l'art décoratif.

En 1932, lorsqu'il accepte d'élaborer la décoration de l'église de St-Germain, Biéler travaille au projet de mosaïque pour la façade de l'Hôtel de Ville du Locle. Le contrat avait été signé au début août 1931, mais tardait à se concrétiser. L'enthousiasme qui animait l'artiste dans les années 1930 ressort dans ce passage:

"Les séances de portraits, les paysages ne lui suffisent pas. Il désire faire une grande décoration et voudrait continuer le carton de mosaïque pour le Locle, dont il est passionné". Plus loin: "Ah! Je voudrais tant faire encore une autre décoration."¹¹²

¹⁰⁹ Paul-Albert Baudouin (1844-1931), maître fresquiste, participa à la décoration de l'Hôtel de Ville de Paris et fut chargé du cours de fresque à l'Ecole des beaux-arts de Paris dès 1919.

¹¹⁰ M. BIELER, p. 77.

¹¹¹ TISE, Suzanne, "Art Déco" in *The Dictionary of Art*, New York, London, Grove, Macmillan Publisher, 1996, vol.2 et BOUILLON, Paul, *Journal de l'Art Déco: 1903-1940*, Genève, Skira, 1988.

¹¹² M. BIELER, printemps 1932, p. 142.

5.5 Vers une œuvre d'art totale

Il est temps, ici, de centrer le propos sur la notion d'œuvre d'art totale et sur la place qu'elle occupe dans les préoccupations artistiques de Biéler¹¹³. Comme nous allons le découvrir, elles sont rares et tardives.

En artiste aux multiples talents, Biéler a des connaissances techniques très étendues. L'huile, la sculpture et la gravure sur bois, l'aquarelle, la tempera, la fresque, le vitrail et la mosaïque sont autant de techniques différentes qu'il a su maîtriser au gré de ses recherches et de ses réalisations. Lorsqu'on le questionnait à ce propos, il répondait:

"[] cela me permet ainsi de choisir ce qui convient le mieux à certains sujets, dans tel ou tel endroit."¹¹⁴

Cet effort d'expérimentation technique témoigne déjà d'une volonté de la part de l'artiste de concevoir son œuvre non pas pour elle-même seulement, mais en tant qu'élément faisant partie d'un tout.

De plus, Biéler s'occupe aussi de l'encadrement de ses peintures. Il dessine les cadres, en choisit la couleur, la forme, les proportions, et les fait exécuter en bois d'arolle, de mélèze ou de noyer par des artisans. Ces derniers jouent un rôle important, complétant, mais aussi isolant la peinture de malencontreux voisinages. Ceci témoigne à nouveau, dans la réflexion de l'artiste, du souci d'harmonie entre l'œuvre et ce qui l'entoure.

Dans la plupart de ses travaux de décoration, bien que l'ensemble prime sur l'individualité de l'œuvre exécutée, on ne peut pas parler d'œuvre d'art totale puisque l'on demande à Biéler une réalisation d'une seule technique, devant s'intégrer à un ensemble imposé. Les quelques exemples qui suivent font état de différentes situations auxquelles Biéler a été confronté dans son travail de décorateur.

Lorsqu'on lui confie la décoration du tympan de la façade est pour l'Hôtel de Ville du Locle, il recherche avant tout un effet décoratif lisible depuis le sol. L'ornementation qu'il propose

¹¹³ L'œuvre d'art totale est la traduction approximative du terme allemand "Gesamtkunstwerke", employé pour la première fois par Richard Wagner en 1850. Elle se définit comme une œuvre complexe qui opère la réunion de plusieurs arts, ayant plus ou moins la même importance, pour produire un effet d'ensemble cohérent. Andrey, Ivan, "La décoration selon St Luc" in *Patrimoine fribourgeois / Freiburger Kulturgüter*, numéro spécial: *Le Groupe de St Luc*, n°5, octobre 1995. p. 36.

¹¹⁴ M. BIELER, 2 septembre 1934, p. 176.

semble faire partie de l'architecture du bâtiment. Le texte dans lequel Biéler expose son projet, traduit bien ses préoccupations artistiques¹¹⁵. Comme l'explique P. Schaefer, il s'agit d'adapter un langage académique, une suite d'allégories, aux besoins du lieu et du commanditaire. Le rôle de l'artiste est de concevoir ces métaphores et de les exécuter comme décorateur¹¹⁶.

Pour ses commandes de décoration, il y a deux cas de figure, soit Biéler travaille seul, soit en collaboration avec un architecte.

Par exemple, lorsque Biéler parlera de son décor pour la maison du Dr Keyser, il pense avoir conçu sa décoration "...un peu trop au hasard, car à ce moment-là, j'estime être trop parti du tableau, sans me préoccuper assez de l'accord de la peinture avec l'architecture. Sauf Puvis de Chavannes, les peintres ne se préoccupaient guère de cet accord, et pas davantage, les architectes... Dans ma décoration, il y avait des figures blanches se détachant sur un fond de paysage d'un vert assez cru et dur. L'architecte fit poser des colonnes en marbre violet, ce qui jurait avec mes peintures. Il aurait fallu faire de la fresque¹¹⁷."

Par contre, pour le projet de la Chapelle Tell, lorsque l'architecte Georges Epitoux change ses plans, Biéler modifie sa propre composition¹¹⁸. D'autres fois, devant travailler dans un édifice déjà achevé, il a la possibilité d'y amener quelques modifications mineures. Par exemple, au Musée Jenisch, il fait modifier les plâtres à côté de sa fresque.

Il arrivait par ailleurs que Biéler reçoive plusieurs commandes pour le même édifice mais à des dates différentes. L'exemple le plus caractéristique est l'église de St Martin à Vevey, où il finit par exécuter un ensemble de sept vitraux s'échelonnant de 1900 à 1948.

Dans les autres cas, Biéler réalise des embryons d'œuvre d'ensemble. Par exemple, à St François il exécute 5 vitraux (1937-1939), alors qu'il avait ébauché tout un programme de décoration comprenant l'ensemble des fenêtres et une décoration murale.

¹¹⁵ BAILLOD, W., *Etude historique sur l'Hôtel de Ville du Locle*, Lausanne, Imprimerie de la Concorde, 1919, p. 88-92.

¹¹⁶ SCHAEFER, Patrick, *Ernest Biéler Biéler décorateur* in Ernest Biéler (1863-1948): du réalisme à l'Art nouveau, Lausanne, 1999. p. 96.

¹¹⁷ M. BIELER, p. 60.

¹¹⁸ CURCHOD, p.58.

La première réalisation d'ensemble où il est établi que l'artiste a déterminé plusieurs types de production et les a organisés en un tout harmonieux sera la fête des Vignerons de 1927, pour laquelle il est chargé de créer le décor, les costumes et l'album officiel. Sur le plan monumental, l'église paroissiale de St-Germain à Savièse sera sa première œuvre d'ensemble. Comme nous le verrons dans le chapitre consacré à la décoration de l'église, les œuvres de Biéler, caractérisées par une unité de conception, sont créées pour s'intégrer à l'ensemble.

6 Biéler et l'art religieux

Comme on a pu le constater, Biéler développe parallèlement à de son activité de peintre ses aptitudes de verrier dès 1900, puis de fresquiste et plus tard de mosaïste. Avec la commande pour la décoration de l'église de St-Germain, il se pose comme véritable décorateur-ensemblier.

Toutefois, une question s'impose: quel est le comportement de Biéler face à un édifice religieux? Durant les années qui précèdent son travail à Savièse, il n'avait exécuté qu'un vitrail pour l'église de St-Martin et un autre pour l'église d'Orsières¹¹⁹. Durant les années suivant 1934, les commandes de vitraux affluent, mais l'artiste n'aura plus l'occasion d'effectuer une œuvre d'ensemble malgré sa volonté.

Les sources restent vagues et peu révélatrices des motivations et des opinions de Biéler par rapport à l'esthétique religieuse de l'époque, car c'est bien de cela qu'il s'agit. On peut tout de même s'étonner de ce que, pour la décoration de grande envergure concernant une paroisse catholique, on engage un artiste peintre de confession protestante qui a un statut officieux d'étranger en Valais. Dans le but d'éclaircir la situation, il convient d'examiner de plus près le contexte de l'art religieux des années 1930, et les rapports personnels de Biéler avec le Valais.

6.1 Art religieux des années trente

Le renouveau de l'art sacré occupe une place importante dans la vie culturelle de la Suisse romande au cours de la première moitié du XXe siècle et particulièrement de l'entre-deux-guerres.

¹¹⁹ Vitrail de st Jérôme, 1918, commande de Mr. Jules Tissières à Marthigny. RAEMY-BERTHOD, Catherine, DARBELLAY, Jacques, *L'Eglise au milieu du village*, Martigny, 1996.

Sorti renforcé du "Kulturkampf" et soutenu par l'augmentation de sa population, le catholicisme romand repart avec dynamisme. Dans ce processus, la culture joue un rôle considérable. L'expansion et la revalorisation du catholicisme s'accomplissent notamment par le biais d'une politique de rattrapage et de dépassement culturel dans laquelle les beaux-arts vont trouver leur compte. Mais ce mouvement ne doit pas être compris dans le seul cadre de la Suisse romande¹²⁰. La "renaissance catholique" française fournit au "renouveau" romand une part importante de ses modèles conceptuels et, dans une moindre mesure, artistiques¹²¹.

C'est dans ce contexte que va se développer une critique croissante de l'art saint sulpicien. Cette production religieuse, qui favorise la fabrication en série et qui prédomine dans la deuxième moitié du XIXe siècle, est alors jugée de mauvais goût. Cette critique de l'art sacré trouve parmi les artistes de Suisse romande un porte-parole engagé et virulent en la personne d'Alexandre Cingria, qui fait paraître en 1917 *La Décadence de l'art sacré*¹²².

L'accroissement et la poussée du catholicisme, qui nécessitent l'ouverture de nouveaux lieux de culte, permettent au mouvement de renouveau de l'art sacré de dépasser les principes théoriques et de s'illustrer par de nombreuses réalisations. En effet, le souci de présenter un visage de l'église mieux adapté aux préoccupations de son temps se traduit en particulier dans la construction, la rénovation, la décoration des lieux de culte et par la multiplication des expositions d'art sacré¹²³. On pourrait, sans cette éclairage historique, s'étonner du nombre considérable d'édifices religieux reconstruits ou transformés pendant l'entre-deux guerre alors que le pays était en pleine crise économique¹²⁴.

A l'origine de ces réalisations figurent la restauration de l'église Notre-Dame à Genève en 1912, ainsi que la construction et la décoration de l'église de St-Paul à Granges-Canal (1913-1915), qui sera le moteur de la constitution du Groupe de St-Luc.

¹²⁰ GAMBONI, Dario, MORAND, Marie Claude, "Le "Renouveau de l'art sacré"" in 19-39: *La Suisse romande entre les deux guerres*, collectif de recherches de l'université et musées lausannois, Payot, 1986. p. 75.

¹²¹ GUY-GRAND, Georges, *La renaissance religieuse*, Paris, 1928.

¹²² CINGRIA, *La Décadence de l'art sacré*, Lausanne, 1917.

¹²³ *Ars Sacra*, 1928-1935.

¹²⁴ BERCHTOLD, Alfred, *La Suisse romande au cap du XXème siècle*, Lausanne, 1963, p. 557-654, et WYDER, Bernard, *La Suisse romande et les années trente [Dreissiger Jahre Schweiz]*, Kunsthau Zürich, 1981, p. 64-85.

6.2 Concurrence du Groupe de St-Luc

Le Groupe de St-Luc est fondé en 1919 autour de la figure pivot de Cingria. Cette association d'artistes, d'architectes et d'intellectuels catholiques de provenances diverses a renouvelé le langage de l'art sacré en Suisse romande pendant l'entre-deux guerre et affirmé l'un des caractères dominants du champ artistique catholique de l'époque: l'organisation collective des chantiers. De style néo-régionaliste pour l'architecture, de style Art Déco pour le mobilier et la décoration, les églises confiées au Groupe de St Luc sont les plus importantes réalisations de l'art religieux du XXe siècle en Suisse romande¹²⁵.

Remarquablement organisé, capable d'entreprendre toute espèce de travaux concernant la construction ou la décoration des églises, ce groupement d'artistes devient l'interlocuteur privilégié des autorités ecclésiastiques et, bénéficie en particulier de la protection de Mgr Besson, évêque de Lausanne, Genève et Fribourg de 1920 à 1945 et de Mgr Mariétan, abbé de St-Maurice de 1914 à 1931.

Sur le marché de l'art sacré en Suisse romande, le Groupe de St Luc représente une forte concurrence pour les artistes indépendants comme Biéler. Plus d'un chantier par année lui étant attribué, Gamboni et Morand qualifient le Groupe "d'instrument unique de monopole du marché"¹²⁶.

Si la majorité des réalisations du Groupe se concentre dans le diocèse de Mgr Besson, et plus particulièrement dans le canton de Fribourg, quelle est donc son activité dans le canton du Valais et dans le diocèse de Sion (qui englobe le Chablais vaudois)?

Le large mouvement de renouveau de l'art sacré n'épargne pas le diocèse de Sion où l'on compte pendant cette période de nombreuses constructions, rénovations et décorations. L'art religieux "moderne" en Valais présente un éventail stylistique des plus variés, du style néo-paléochrétien de Ferdinand Dumas à Finhaut en 1928 au rationalisme radical d'Alberto Sartoris à Lourtier en 1932¹²⁷.

¹²⁵ Patrimoine fribourgeois / Freiburger Kulturgüter, numéro spécial: *Le Groupe de St Luc*, n°5, octobre 1995. p. 3.

¹²⁶ GAMBONI et MORAND, p.77.

¹²⁷ MORAND, Marie Claude, "Le Groupe de St Luc en Valais: une carrière difficile" in Patrimoine fribourgeois, n° 5, octobre 1995, p. 13-16.

Dans les années vingt, le Groupe de St-Luc est appelé par l'abbaye de St Maurice pour quelques réalisations¹²⁸. Toutefois, mis à part le chantier collectif de grande envergure, entre 1928-1930, pour l'église paroissiale Ste-Marie de Finhaut, le Groupe intervient de manière très occasionnelle, et souvent non officielle, dans le reste du canton.

6.3 Une commande apparemment paradoxale

Si on peut parler d'une certaine maîtrise du territoire romand par les artistes de St Luc, il faut cependant tenir compte des nombreux cas d'espèce: l'éclectisme valaisan dans le domaine de l'art sacré en témoigne.

Cette mise à l'écart, due au manque d'intérêt du Valais, pour la philosophie et l'esthétique du Groupe, est accrue par la réserve de l'évêque de Sion Victor Bieler qui ne partageait pas le même enthousiasme que son collègue de Fribourg pour le renouveau de l'art sacré¹²⁹.

En 1929, Lucien Praz a très probablement recommandé Edmond Bille(1878-1959), pour la décoration de l'église de Chamoson(1929-1930)¹³⁰. Cet artiste neuchâtelois de confession protestante, établi à Sierre depuis 1905, a réalisé une centaine de vitraux et décoré de nombreuses églises du Valais et d'ailleurs¹³¹. Dans le cas de St-Germain, Bieler semble n'avoir bénéficié d'aucune recommandation extérieure. Par contre, il a bénéficié de la confiance du curé Jean.

Il s'agit là, pour Bille et pour Bieler, d'intéressantes exceptions où l'on a pas hésité, en dépit des contingences, à s'adresser à un artiste indépendant et protestant. Si les cas sont rares, cela

¹²⁸ La chapelle du Collège de l'Abbaye en 1925-26, la chapelle du Scolaticat des Capucins à St Maurice en 1929-1932, sans compter plusieurs pièces du trésor, la mosaïque du maître-autel de la basilique et des vêtements sacerdotaux. Il convient de préciser que, si l'Abbaye, notamment certains de ses chanoines, jouait un rôle déterminant dans les prises de décision, l'accord des paroissiens devait être acquis, ainsi que le consentement des Capucins.

¹²⁹ MORAND, Marie Claude, "Le Groupe de St Luc en Valais: une carrière difficile" in Patrimoine fribourgeois, n° 5, octobre 1995, p. 13 et 15.

¹³⁰ Praz écrira que Bille a été "appelé plus, tard, sur mon instigation" (AEV 227, 18 juillet 1929, lettre de L. Praz à A. Marcel).

¹³¹ Eglise Ste-Catherine à Sierre (1923-1924); église paroissiale de Chamoson (1929-1932); église paroissiale de Fully (1932-1937); église paroissiale de Chandolin (1935); chapelle du cimetière à Sierre (1947); église de Saint-Pierre-de-Clage (1948); église abbatiale de Saint-Maurice (1950-1956). Sur Edmond Bille voir: RUEDIN, Pascal, *Edmond Bille (1878-1959), des écrits à l'œuvre*, mémoire de licence, Université de Lausanne, 1991 et HIROZ-FARQUET, Marlène, *Edmond Bille (1878-1959), peintre-verrier et décorateur*, mémoire de licence, Université de Fribourg, 1997 et catalogue d'exposition, *Edmond Bille (1878-1959)*, [12 juillet au 30 septembre 1979, Manoir de Martigny], établi par Bernard Wyder, Saint-Pierre-de-Clage, 1979.

suffit à semer la confusion dans certains esprits. Lors d'une visite de Mgr Besson, accompagné de Monseigneur Delaloye, du Doyen de Vuisternens, d'un curé du Jura et d'autres encore. L'un d'eux félicite Biéler en ces termes:

"J'avais déjà beaucoup admiré celle de Chamoson" [] et Biéler répond: "Monsieur le Curé, vous faites erreur, je n'ai pas fait Chamoson, et Bille ne serait pas content s'il vous entendait"¹³².

Les deux artistes, qui ne se connaissaient pas, partageaient de nombreux points communs. On pourrait ainsi s'attendre de leur part à une certaine solidarité, mais ce n'est pas le cas. Lorsque Biller espère le soutien de son confrère face à certaines critiques qui lui sont faites (Annexe 19: p. 56), Biéler refuse (Annexe 20: p. 57). Quelques mois plus tard, Bille laissera transparaître sa rancune à la fin d'un article qu'il écrira en mars 1934 (Annexe 21: p. 58, 59).

Quoiqu'il en soit, la confession protestante d'Ernest Biéler est un handicap non négligeable face aux commanditaires catholiques. Si ces derniers se tournent après 1945 vers des artistes confirmés plutôt que profondément religieux, il n'en est rien dans l'entre-deux-guerres. Les théoriciens de l'art sacré s'accordent sur l'importance de la conviction religieuse: "Si vous voulez faire une œuvre chrétienne, soyez chrétien et cherchez à faire une œuvre belle, où vous mettez votre cœur" affirme Jacques Maritain¹³³.

Quant à Cingria, il demande "plus d'amour pour la religion chrétienne, plus d'amour de Dieu et de l'Eglise, plus de Foi et de ferveur" chez les artistes, l'art exigeant une "émotion religieuse si tendue et si constante qu'elle est presque toujours irréalisable"¹³⁴. De plus, les statuts du Groupe de St Luc exigent de leurs membres qu'ils soient catholiques¹³⁵.

Cet handicap est d'autant plus lourd à porter dans un Valais profondément et traditionnellement catholique. Par exemple, la commande faite à Bille, de quatre vitraux pour l'église paroissiale de Ste-Catherine de Sierre en 1924 avait soulevé une vaste polémique, engagée en 1922 par un article de la Gazette du Valais intitulée "Etrange!":

"Nous apprenons que dans une église du canton, on vient de confier les dessins des vitraux à un artiste, étranger au Valais, et de plus protestant. Cette nouvelle nous paraît tellement surprenante

¹³² M. BIELER, p. 178.

¹³³ Cité par DENIS M., "La crise de l'art religieux moderne" in *Vie et arts liturgiques*, avril 1923, p. 268.

¹³⁴ CINGRIA, "Renaissance de l'art religieux" in *Nova et Vetera*, 1933, pp. 311-312.

¹³⁵ La division confessionnelle n'est cependant pas absolue. L'exemple de Théophile Robert (1903-1933) le confirme. Peintre-verrier et émailleur de confession protestante, il décore, en 1912, l'église catholique de St-Paul à Lucerne et apparaît dans la liste des travaux exécutés par les membres du Groupe en 1920.

que nous la mettons en quarantaine, en attendant sa confirmation ou le démenti qui s'impose. [...] Inutile de dire que cet artiste est un des protégés d'Auguste. Dans tous les cas, il ne serait jamais venu à l'idée d'un synode protestant de charger un artiste catholique de ressusciter sur les vitraux éclatants les figures de Luther et de Clavin, car il aurait compris toute l'inconvenance d'un pareil projet. En Valais, paraît-il, on ne serait pas si pointilleux."¹³⁶

Un des atouts de Biéler réside probablement dans une certaine notoriété, fruit d'un effort constant d'intégration. Il peut ainsi opposer à l'origine genevoise de la majeure partie des membres du Groupe de St-Luc un statut de Valaisan d'adoption et compter sur le soutien d'une communauté dont il a su gagner la confiance.

7 Dimension de son ancrage saviésan

La date de consécration de l'église de St Germain coïncide avec un cinquantenaire, celui du premier passage de Biéler à Savièse, un dimanche d'été 1884¹³⁷.

Parler du travail de Biéler pour l'église de St-Germain, c'est évoquer l'artiste mais aussi l'homme, l'un étant indissociable de l'autre. Afin d'enrichir nos connaissances pour l'étude de la rénovation de 1933, il est nécessaire de comprendre le rapport particulier qu'il entretient avec la communauté saviésanne. Pour cela, laissons la parole à l'artiste qui, dans lettre de remerciements adressée à la population, se souvient de cet été 1884:

"Je venais de terminer un séjour de trois ans à Paris et avais décidé de revoir mon pays, de parcourir la Suisse. Par le Pas de Cheville, j'arrivais à Ardon et gagnais Sion où j'entendis parler de Savièse...J'y montais et l'impression résultant de la lumière et de ce saut immédiat dans notre contrée alors intacte ne devait pas s'effacer. Il en fut de même de Sion où je retrouvais des souvenirs d'enfance, du Val d'Hérens que je visitais également, de tout le Valais enfin. C'est ainsi après avoir parcouru la Suisse allemande, les cantons primitifs, St-Gall, Appenzell, voyagé au Tessin, je reviens en Valais cette même année, le souvenir de votre canton ne m'ayant pas quitté"¹³⁸.

L'idée de retourner dans le Valais lui tenait à cœur. Il se rappelle sa joie de petit garçon quand il y accompagnait son père, vétérinaire de profession, fréquemment appelé en consultation à Sion¹³⁹. Biéler est arrivé à Savièse, sur les conseils du peintre Raphaël Ritz qui fait lui-même descendre ses modèles pour poser dans son atelier. Ce fut une prise de contact décisive. Après avoir visité de nombreuses régions de Suisse, il n'hésite pas: sa préférence va au Valais, en général, et à Savièse, en particulier.

¹³⁶ "Etrange!!", in La Gazette du Valais, 22.04.1922, p. 2.

¹³⁷ BP, juillet 1934, p. 76.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ M. BIELER, p. 35.

7.1 Entre Paris et la Suisse

Installé à Genève au printemps 1892, il partage son temps entre cette ville, Paris et Savièse. Biéler y travaille tous les étés à faire de la peinture en plein air. *Devant l'église de St Germain* (fig.13) en est un bel exemple¹⁴⁰. Cette scène présente un double intérêt. D'un côté, elle reflète l'histoire personnelle de l'artiste: son coup de cœur pour la région, signe avant-coureur des liens si particuliers qui l'attacheront à Savièse. De l'autre, elle se situe en plein air, et, ainsi, pose des problèmes de couleur et de lumière intéressants à résoudre. Il ne faut pas oublier que Biéler est arrivé à Paris en 1880, période durant laquelle la peinture de plein air réussit à s'infiltrer au Salon. Ses débuts à Savièse encore si empreints de son expérience parisienne, en portent inévitablement les traces.

Il entraînera d'autres artistes à sa suite. Des camarades de Paris, anciens élèves de Barthélémy Menn pour la plupart, viendront séjourner à Savièse et formeront ce que l'on appellera, à tort ou à raison, l'"Ecole de Savièse"¹⁴¹. Il y peignait avec eux surtout des paysages d'une facture proche des premières œuvres impressionnistes. Savièse pouvait ainsi s'assimiler, dans une certaine mesure, aux centres paysagistes de caractère local qui se multiplient à la fin du XIXe siècle. Sous la plume du Neuchâtelois Philippe Godet, en 1900, Savièse est le "Barbizon des paysagistes romands"¹⁴².

7.2 La Valais pays de prédilection

Petit à petit, séduit par le paysage, les effets de lumière, le caractère hospitalier des Saviésans les traditions et les croyances auxquelles ils restent fidèlement attachés, Biéler envisage de se fixer à Savièse. En 1900, il renonce à son pied-à-terre genevois. Grâce à l'appui de notables et d'amis valaisans, il se fait construire un atelier à côté de la maison Jollien qu'il loue depuis l'hiver 1896 à La Crettaz. Il n'effectue aucun séjour parisien entre 1901 et 1908. Pendant cette période, il s'engagera dans des mouvements de conservation et de protection du patrimoine valaisan, figurant, par exemple, parmi les premiers adhérents à la Ligue pour la beauté qui

¹⁴⁰ Elle fut achetée directement à l'artiste par le Conseiller d'Etat vaudois E. Ruffy puis exposée au Salon parisien de 1887, avant d'entrer dans les collections cantonales.

¹⁴¹ WYDER, Bernard, "L'Ecole de Savièse ou le centenaire d'une appellation controversée" in *Vallesia*, XLVI, 1991, p. 155-166.

¹⁴² GODET, Philippe, *La Suisse au dix-neuvième siècle*, Lausanne, Payot, 1900, tome II, p. 469.

deviendra le Heimatschutz¹⁴³. Jusqu'à la première guerre mondiale, il vivra alternativement à Paris et à Savièse.

En 1918, Biéler achève les deux fresques pour le Musée Jenish ce qui lui rapporte une somme importante, grâce à laquelle il va acquérir une maison au Monteiller-sur-Rivaz, dans le canton de Vaud. Il s'y installe et construit un atelier destiné à remplacer celui de Paris, et coupe définitivement ses liens avec la capitale française. Sa vie se partage désormais entre Savièse et Rivaz, jusqu'à sa mort en 1948.

7.3 Le caractère traditionnel de la vie Saviésanne

Biéler ne s'intéresse plus seulement aux paysages mais de plus en plus aux particularités de la vie saviésanne. Comme dans d'autres villages valaisans au début du XXe siècle, on y trouve une économie autarcique. Chaque famille produit ses propres biens de consommation, tisse et coud ses vêtements, fabrique ses chaussures...Une seule pinte, celle de Marie Luyet "le petit pintier".

Excepté quelques rencontres aux foires de Sion, les Saviésans ont peu de contact avec l'extérieur. Les habitants mènent une vie communautaire et cyclique, dont les événements sont les fêtes de caractère religieux qui se répètent chaque année selon le calendrier liturgique et les traditions locales. Tout ce qui concerne le pays, ses habitants, leurs mœurs, passionne de plus en plus Biéler. Il apprend à mieux connaître les coutumes des Saviésans et à les suivre dans toutes les manifestations de leur vie. Au début du XXe, Biéler participe à diverses fêtes villageoises où le religieux et le profane se mêlent: Mystère, procession pour le Jour des Rois, Pâques, Fête Dieu, participation à "la mise en charge" du bisse de Savièse. Il prend part aux tâches saisonnières, monte aussi aux mayens, prend part aux vendanges et descend dans les caves où, verre en main, il apprend beaucoup de choses sur le pays et ses habitants¹⁴⁴.

C'est la première fois qu'un artiste, étranger au Valais, vient peindre à Savièse. Aucun étranger ne mettait les pieds dans cette région, et les gens de Savièse ne pouvaient comprendre ce que Biéler venait faire chez eux.

¹⁴³ Sur le Heimatschutz voir: LE DINH, Diana, Le Heimatschutz, Une Ligue pour la Beauté. Esthétique et conscience culturelle au début du Xxe siècle en Suisse, mémoire de licence, Lausanne, 1989.

¹⁴⁴ M. BIELER, 1901, p.67-71.

"Pourquoi venez-vous chez nous, où tout est vieux et laid, tandis que dans les villes il y a de belles maisons et de beaux châteaux?"¹⁴⁵."

Peu à peu, mis en confiance par l'exemple du vieux Mati, le sonneur de cloches, plusieurs paysans se décident à entrer dans l'atelier de Biéler et à poser pour lui¹⁴⁶. Apprivoisés, ils oublient leur méfiance, et lui confient même parfois les secrets des coutumes du pays. Parvenu à pénétrer dans l'intimité des Saviésans qui le convient aux baptêmes, aux mariages ou aux funérailles, Biéler s'attache toujours d'avantage à Savièse et à ses habitants.

Parmi les peintres venus d'ailleurs, Biéler a été le premier à comprendre que, pour peindre le Valais, il fallait s'y fixer, participer à la vie des montagnes et y suivre l'enchaînement des saisons. Il s'était convaincu qu'un séjour, même de longue durée, ne suffisait pas pour pénétrer ce pays et chercher à l'exprimer.

"[] j'y passais plusieurs années, été comme hiver, car pour essayer de comprendre le Valais, il faut y vivre longtemps"¹⁴⁷."

Les divers aspects de l'intérêt de Biéler pour la vie saviésanne, de caractère unitaire et ancestral, vont indéniablement se refléter dans son œuvre picturale. Toutefois, il n'y a aucune connotation morale ni intérêt d'engagement social¹⁴⁸ dans l'ensemble de sa production saviésanne. Apparemment, Biéler n'est pas frappé par les conditions de vie souvent difficiles de ces paysans montagnards, mais son intérêt se concentre sur les avantages d'une vie épargnée par l'industrialisation. Il représente rarement les gens dans leur travail mais plutôt les traditions et autres festivités, moments de loisir qui rythment leur existence. "Ainsi censurée, la ruralité est reconstruite comme une harmonie close et atemporelle où non seulement le travail, la maladie et la pauvreté, mais encore les signes précurseurs de la modernité (tourisme, matériaux, habillement, techniques) n'existeraient pas"¹⁴⁹."

¹⁴⁵ BP, juillet 1934, p.76.

¹⁴⁶ M. BIELER, p.38.

¹⁴⁷ BP, juillet 1934, p. 77.

¹⁴⁸ Comme par exemple dans les tableaux de Millet, qui milite pour la reconnaissance du travail des paysans.

¹⁴⁹ RUEDIN Pascal, "A la recherche de la ruralité perdue" in *Art et architecture en Suisse*, 1994 /1, p.377.

7.4 Une société idéale

Ceci correspond à un mouvement général qui consiste de la part de nombreux peintres nés en Suisse avant 1870, à fuir les villes et à se retirer à la campagne¹⁵⁰. La fascination des artistes pour le monde rural est proportionnelle aux menaces qui planent sur l'existence des sociétés campagnardes marquées par l'industrialisation¹⁵¹. Cette assimilation de la vie rurale à un paradis terrestre fait également écho à un sentiment patriotique qui se développe dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle¹⁵².

Dans ce contexte, on se met à rêver d'une société idéale, préservée des méfaits de l'industrialisation, et dont les valeurs sont mises en évidence à travers des coutumes et des traditions. Ces thèmes nourrissent les tendances primitivistes de cette fin de siècle qui offrent une image sélective de la société paysanne¹⁵³. Les artistes citadins qui cherchent l'inspiration dans les villages alpestres peignent dans un style réaliste mais empli d'idéalisme. De telles tentatives de fixation du temps sont caractéristiques de la nostalgie d'une "ruralité perdue"¹⁵⁴.

En se retirant pour peindre en Valais, Biéler suit ses convictions et ses sentiments. On peut en effet lire dans un carnet de croquis non daté, cette phrase:

"L'art c'est ce que l'on aime- ce n'est pas ce que l'on vit"¹⁵⁵.

Cette citation signale un parti-pris que l'artiste, profondément intègre et conservateur, suivra jusqu'à la fin de sa vie.

On a pu parfois qualifier d'ethnologues ces artistes, dont Biéler, ainsi que les autres "membres" de l'Ecole de Savièse, sont d'excellents exemples. A un moment où les traditions sont progressivement abandonnées, ces peintres vont, au travers de leurs œuvres, les fixer dans la mémoire. En effet, malgré une mise en scène subjective, ils transcrivent les coutumes traditionnelles observées, fournissant ainsi la trace indélébile d'une vie communautaire dense.

¹⁵⁰ Art en Suisse, p. 20. Biéler est un exemple parmi d'autres tel que Cuno Amiet qui se fixe à Oschwand en 1898; Giovanni Giacometti à Stampa en 1900; Ernst Ludwig Kirchner dans les environs de Davos dès 1917...

¹⁵¹ RUEDIN Pascal, cité note 135, p. 375.

¹⁵² VÖGELE, Ch., BIANCHI, M., RUEDIN, P., *Symbolisme et art Nouveau dans la peinture suisse: 1900*, p. 49. Sur le caractère national de l'art en Suisse, voir: Von Travel, Hans Christoph, *L'Iconographie nationale, Ars Helvetica*, Disentis, vol. X, Ed. Desertina, vol. X, p. 80-82.

¹⁵³ Sur le primitivisme en Suisse voir: DUBUIS, Catherine, RUEDIN, Pascal, *Marguerite Burnat-Provins: écrivaine et peintre (1872-1952)*, éd. Payot, Lausanne, 1994, p. 30-47.

¹⁵⁴ RUEDIN, Pascal, voir note 149.

¹⁵⁵ SCHAEFER, Patrick, "Ernest Biéler Biéler décorateur" in *Ernest Biéler (1863-1948): du réalisme à l'Art nouveau*, Lausanne, 1999, p. 100. Il donne les références suivantes en note 34: Carnet sans date FEB 44.

Toutefois, ce point de vue ne fait pas l'unanimité. Certains ne voient dans leur travail que des illustrations folkloriques à l'intention du grand public et obéissant à une mode¹⁵⁶. Ces réserves résultent en partie de l'exploitation publicitaire de leur travail dès la fin de la première guerre mondiale¹⁵⁷. La question reste ouverte, mais en ce qui concerne notre propos, il n'y a aucun doute, Biéler fournit un travail d'ethnologue lors de la réalisation des onze vitraux pour l'église de St-Germain.

7.5 Un Vaudois devenu Saviésan

Comme on a pu le constater, les intérêts personnels et artistiques de Biéler trouvent à Savièse un écho inégalable. Son lien avec la commune est très fort, mais complexe. D'une part, il s'y établit et entre dans l'intimité de cette population si réservée qui, de plus en plus, le traite en ami. D'autre part, il en est distancié par sa nature même de citadin vaudois dont le travail artistique est imprégné du "primitivisme rural"¹⁵⁸ en vogue et qui est destiné à une clientèle bourgeoise.

Lorsque Biéler accepte de se charger du projet de décoration pour l'église du village, il se rapproche un peu plus encore de cette communauté si chère à ses yeux. En effet, si jusqu'à présent Biéler travaillait à Savièse, cette commande lui permettra désormais de travailler **pour** Savièse. La confiance qu'on lui témoigne ressort dans les propos du curé Jean:

"Passionné pour l'art traditionnel, [] pour les trésors artistiques de nos vieilles églises, connaissant à fond notre caractère, nos coutumes, nous n'aurions pu choisir meilleur conseiller."¹⁵⁹

Cette réalisation révélera à la fois l'étonnante personnalité du curé Jean, au goût indépendant, qui accorde ses priorités au talent artistique plutôt qu'à la conviction religieuse du décorateur, et le mérite de Biéler de s'être particulièrement bien intégré à Savièse. Le jour de l'inauguration de l'église, ces deux personnalités se voient décerner le titre de bourgeois d'honneur de Savièse. Dans sa lettre de remerciements, Biéler écrira:

"[] je suis fier de me dire Saviésan!"¹⁶⁰

¹⁵⁶ WYDER, Bernard, "L'Ecole de Savièse ou le centenaire d'une appellation controversée" in *Vallesia*, XLVI, 1991, p. 161.

¹⁵⁷ MORAND, Marie Claude, "Tourisme et production artistique en Valais dans la première moitié du XXe siècle" in 19-39, p. 125-131.

¹⁵⁸ Ibid note 153.

¹⁵⁹ BP, janvier 1934, p. 66.

D'un point de vue personnel, artistique et idéologique, ce projet marque une des dernières grandes étapes de la carrière du peintre-décorateur, de celui qui voulait qu'on classât sans tarder *monument historique* l'église de St-Germain¹⁶¹.

L'EGLISE RENOUVELEE

8 Présentation du projet

8.1 Lignes directrices

AGRANDISSEMENT: NOMBRE DE PLACES

La première de ces questions concerne le type d'agrandissement souhaité. On sait qu'en 1932, l'église comptait 850 places assises; que les bancs étaient trop serrés et les allées trop étroites. A l'époque, le curé Jean estimait qu'il fallait au moins 1'200 places pour satisfaire aux besoins de la population. Le projet qui fut choisi prévoyait plus de 1'200 places et l'espace approprié pour les allées et les bancs¹⁶².

LE STYLE: CONTINUITE DES LIGNES DU PASSE

La seconde question concerne le style. En effet, il est important de choisir la ligne selon laquelle le projet va être conçu.

Selon les propos du curé Jean, le style de l' église de Savièse "est unique en Valais"¹⁶³. Son souci est de préserver "l'élégance des lignes et la beauté des proportions" de l'édifice. Agir différemment serait à son avis "un acte de vandalisme". En effet, dans l'élaboration du projet, dès le départ, et tout au long des diverses investigations, le respect du style ancien propre à l'église de 1523 semble primordial aux yeux du curé Jean. Ne dit-il pas lui-même:

" ...Evidemment, si nous avions construit une église moderne, quelconque, nous aurions pu simplifier bien des choses, nous passer des riches vitraux, des précieuses mosaïques, remplacer le tuf par du béton armé.¹⁶⁴"

¹⁶⁰ BP, juillet 1934, p. 76.

¹⁶¹ M. BIELER, 26 mai 1931, p. 135.

¹⁶² BP, janvier 1932, p. 41.

¹⁶³ Ibid

¹⁶⁴ BP, décembre 1933, p. 61.

Ainsi, l'architecte a étudié la question avec une attention particulière, tout en tenant compte du style d'une église telle qu'il la trouve en 1932. Cependant, comme nous l'avons vu précédemment, la notion de conservation du patrimoine n'est pas la même pour le curé Jean, humaniste et passionné, que pour la Commission des Monument Historiques plus rigoureuse dans ses critères. Les conceptions esthétiques du curé Jean seront détaillées au chapitre 9.2.

Les intentions initiales du curé Jean, qui ont déterminé le projet global de l'église sont claires: "il faut que tout se tienne, soit proportionné, qu'il y ait de l'harmonie, de l'équilibre entre l'édifice lui-même, l'ornementation et l'ameublement". Gâter le style aurait été du vandalisme, "lésiner devant certaines dépenses serait un manque de goût". Le choix a été autre: "[] nous avons vu grand. ".

Concernant la décoration, "qu'on ne s'attende pas à un grand bariolage de peintures, à des oppositions brutales de couleurs criardes". Elle "sera constituée principalement par le tuf, les vitraux, les mosaïques et les autels: la peinture n'aura pas d'autre but que de les mettre en valeur¹⁶⁵". Quant à l'iconographie choisie, il est clair qu'il ne s'agit pas de créer des œuvres inédites mais de s'inspirer des croyances et des traditions du passé.

8.2 Coût et financement

Les frais qui ont trait à la restauration de l'église furent couverts en l'espace de quelques années grâce à la générosité des paroissiens et au savoir-faire de leur curé, gestionnaire hors pair. L'année qui a suivi son engagement dans la paroisse de Savièse, il continue le travail déjà amorcé par le curé Thalman, son prédécesseur.

En effet, dès 1929, en souvenir du baptême d'un filleul, d'un mariage ou encore d'un parent défunt, en reconnaissance d'une guérison ou pour une grâce obtenue, on donne quelques francs. L'argent récolté par les laiteries le jour de la "cuite" est versé au fonds de construction pour l'église. Les membres du Tiers-Ordre, de la Confrérie du Saint Sacrement, les Enfants de Marie et les consortages des alpages versent leur obole en faveur de l'église. La visite des familles effectuée par le curé Jean, la vente de cartes postales consacrées à l'église et, l'organisation de tombolas, participent efficacement et progressivement à la collecte de fonds dûment consignés dans les bulletins paroissiaux de Savièse.

¹⁶⁵ BP, janvier 1934, p. 65.

Les petits et les grands dons ont généreusement contribué à augmenter le Fonds de construction. En 3 ans, le capital a plus que doublé. En 1931, par exemple, il a augmenté de 20'000francs. Cet argent est divisé comme suit: 13'000fr. de bénéfice net de la tombola, 3'000fr. d'intérêts des capitaux, 4'000fr. d'offrandes d'enterrements et de dons ¹⁶⁶.

Dans le bulletin de janvier 1932, le curé Jean publie le coût global du projet, estimé à 230'000 francs. Au final, les travaux et les dépenses pour la rénovation de 1933 s'élèveront à 333'706.9fr., soit un peu plus de 1'00'00fr. de plus que prévu (Annexe 5: p. 39).

La plupart des travaux importants sont adjugés à des "conditions très avantageuses pour la paroisse¹⁶⁷". Les travaux de terrassement, la fourniture des pierres, du sable et d'une partie du bois¹⁶⁸ seront effectués bénévolement par les paroissiens. Le déroulement du chantier ne peut être suivi par le menu, puisque ni devis ni dossier de factures ne subsistent. Quelques bordereaux trouvés dans les archives de la commune et payés par la BCV, constituent les seuls témoignages financiers de l'époque (Annexes 6 à 13: p.40 à 47).

Le curé Jean ne s'en cache pas, il compte beaucoup sur l'élan de générosité de la part de la population pour amortir le coût de la restauration. Dans cette optique, il inaugure des visites aux familles tous les deux ans, en novembre ou décembre. A cela s'ajoute la collaboration active de la part de la Commune qui verse des subsides et garantit l'emprunt (Annexe 14, p. 48,49).

En effet, un emprunt de 150'000fr. a été garanti par la Commune¹⁶⁹ et contracté auprès de la Société "Union-Genève", au taux de 4 1/4% (Annexe 15: p. 50,51). Durant le mois d'octobre 1933, les paroissiens ont été appelés à voter l'emprunt. Si l'on se fie au résultat du vote, 300 acceptants et 19 opposants, c'est la quasi unanimité qui a accepté, suivant ainsi les recommandations des autorités religieuses et civiles et témoignant une grande confiance au curé Jean¹⁷⁰.

¹⁶⁶ BP, janvier 1932, p. 41.

¹⁶⁷ BP, mai 1933, p. 50.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Cet emprunt a dû être fait par la commune car la paroisse ne peut pas fournir de garanties. Cependant, c'est la paroisse et non la commune qui se charge de payer la dette.

¹⁷⁰ BP, novembre 1933, p. 60.

Le mode de remboursement de la somme de 150'000fr. est le suivant: les 2/3 soit 100'000fr., seront payés en 25 ans, par un amortissement annuel de 4'000.- dont le premier sera versé à la fin de l'année 1937; le tiers, soit 50'000fr., sera remboursé par l'Assurance-Vie de 50'000fr. que le curé Jean a contractée au profit de l'église¹⁷¹. C'est-à-dire qu'à son décès, ou au plus tard en 1953, la dette de l'église existante sera diminuée de 50'000fr.

Chaque année, environ 12'000fr. ont été versés à l'Union-Genève pour les intérêts, la prime d'assurance et l'amortissement (Annexe 16: p. 52). Cette somme a diminué peu à peu grâce à la part de l'assurance aux bénéfices et aux amortissements.

Sur ces 12'000fr. la commune s'est engagée à verser chaque année 3'000fr. jusqu'à l'extinction de la dette (Annexe 14: p. 48, 49). Pour les 9'000fr. restant, le curé Jean compte uniquement sur la générosité des fidèles.

En quittant Savièse, en 1958, le curé Jean pouvait se féliciter de laisser derrière lui une paroisse dotée d'une église et de chapelles entièrement rénovées, sans charges financières insurmontables¹⁷². En effet, la dette de l'église est éteinte depuis 1953.

LES SOUSCRIPTIONS

Pour réduire les frais de construction, le curé Jean persuade les Saviésans de participer financièrement à la rénovation de l'église par le biais de souscriptions diverses. Lui-même offrira, par exemple, le vitrail de l'Ascension d'une valeur de 1'500fr.¹⁷³.

Dès 1933, de généreux donateurs ont la joie de voir leurs noms rattachés à l'église et à son histoire. Les dons des paroissiens sont récoltés par village, et destinés au paiement d'un vitrail représentant une fête patronale. Ainsi, tous les vitraux seront mis en souscription et porteront l'inscription du nom du donateur. Ceux de la nef seront offerts par un village ou une société locale, ceux des passages latéraux par des familles de la paroisse. Le curé Jean proposa également d'autres objets susceptibles d'être mis en souscription:

¹⁷¹ BP, p. 8.

¹⁷² BP, octobre 1958, p. 306-309.

¹⁷³ BP, p. 8.

"5 portes: 300fr; 6 bénitiers: 200fr; Un confessionnal: 700fr, il y a déjà eu un don anonyme de 200fr., il reste 500fr a payer.; Restauration du maître-autel: 1'500fr; Celle des autels de la Sainte Vierge et de; Saint Joseph: 500fr; De la chaire: 100fr; Du baptistère: 300fr.¹⁷⁴"

Ainsi, la communauté tout entière se sentait personnellement impliquée dans la réalisation de cette œuvre.

8.3 Etapes de construction

LE DEBUT DES TRAVAUX

Les travaux de l'église ont commencé après la patronale du 28 mai 1933. Exactement une année plus tard, le 28 mai 1934, l'église paroissiale de Saint-Germain était consacrée par Mgr Victor Biéler, Evêque de Sion¹⁷⁵.

Les travaux entrepris sont multiples: agrandissement, transformation, réfection, installation de chauffage et éclairage ainsi que la décoration intérieure de l'église. A ces travaux s'ajoutent les démarches d'expropriation, les travaux de fouilles, de drainage, le terrassement, etc.

L'EVOLUTION DES TRAVAUX

L'avancée globale des travaux est décrite dans les bulletins paroissiaux. La richesse des informations fournies est exceptionnelle, mais, bien que le curé Jean semble maîtriser le vocabulaire architectural adéquat, sa démarche personnelle reste influencée par la passion que suscite en lui une telle oeuvre. Il est certes d'ordre informatif, mais,

Parmi les informations contenues dans le Journal de Madeleine Biéler, celles qui concernent les travaux d'agrandissement et de transformation sont quelque peu sommaires. Par contre, celles qui nous renseignent sur la personnalité et les idées de son mari sont riches de détails. Elles nous aident à comprendre comment il a vécu cette période et à estimer son degré d'implication dans les travaux.

LA FIN DES TRAVAUX

Le gros oeuvre a été fait entre juin et novembre 1933. Ceci correspond aux attentes et

¹⁷⁴ BP, janvier 1934, p. 63.

¹⁷⁵ BP, p. 8.

prévisions du curé Jean qui nous dit en octobre 1933:

"Si tout continue à bien aller, nous pourrons de nouveau faire les offices à l'église au commencement de novembre. Tout ne sera pas achevé évidemment. Il restera encore à faire la décoration, à placer le mobilier, les bancs, les vitraux; mais au moins nous serons à l'abri, le gros œuvre sera terminé.¹⁷⁶"

"Toutes les personnes qui visitent notre église sont émerveillées de la rapidité avec laquelle les travaux avancent et de l'aspect remarquable qu'elle prend.¹⁷⁷"

Il aura fallu cinq mois pour que les travaux importants d'agrandissement et de transformation soient terminés, à l'exception de quelques finitions. Quant à la décoration, Biéler est en phase de création durant tout l'automne 1933 jusqu'au printemps 1934.

La rénovation de l'église de St-Germain s'échelonne sur une quinzaine d'années. Des périodes d'interruption plus ou moins longues dans les travaux se succèdent.

Chronologiquement

- 1932, année où le projet prend forme
- 1933, grand chantier
- 1934, inauguration officielle de l'église
- 1937, réalisation de la première partie des encadrements en mosaïques pour le chemin de croix
- 1945, réalisation de la deuxième partie des encadrements
- 1947, peinture définitive des parois intérieures en ocre rouge.

9 Réalisation du projet

9.1 Tableaux chronologiques

Dans un premier temps, toutes les informations récoltées concernant l'avancée des travaux sont présentées dans trois tableaux chronologiques. Ceux-ci sont établis selon les dates mentionnées dans les bulletins paroissiaux et dans le Journal de Madeleine Biéler. Les dates

¹⁷⁶ BP, octobre 1933, p. 58.

¹⁷⁷ BP, septembre 1933, p. 57.

de mention sont en générales postérieures à l'exécution¹⁷⁸. Ces tableaux serviront de guide pratique pour la lecture de chapitres suivants¹⁷⁹.

POUR LES TRAVAUX EXTERIEURS (fig.16a, b)

Le premier tableau concerne les travaux extérieurs. Ceux-ci englobent l'aménagement du terrain autour de l'église, la question des fondations et tous les travaux qui modifient l'architecture de l'édifice ou son apparence extérieure.

POUR LES TRAVAUX INTERIEURS (fig.15)

Le second tableau présente les travaux de transformations intérieurs.

POUR LA DECORATION (fig.17a, b)

Le troisième tableau chronologique est consacré à l'évolution du travail de création pour la décoration intérieure de l'église. Il présente les œuvres, de plus ou moins grande envergure, réalisées par Biéler.

9.2 Transformations

PASSAGES LATERAUX

L'adjonction de deux passages latéraux, et de deux travées modifie considérablement les proportions de l'édifice. La construction de 1523 (fig.2 et fig.5) comptait quatre colonnes, celle de 1879 (fig.7) comptait six colonnes, et celle de 1933 (fig.18) en présente dix. Au gré de ces transformations, en 411 ans, le volume de l'édifice a doublé.

SIX PILIERS DE LA NEF

Certes, la nef n'a pas été reconstruite entièrement mais elle a subi d'importantes interventions. Il est bien précisé que durant les travaux, les six piliers qui soutenaient la voûte ont été remplacés. Travail d'envergure mais essentiel au projet global qui visait à abaisser le sol, réduire les socles et reconstruire des colonnes plus hautes:

¹⁷⁸ Dans ses chroniques, le curé Jean doit tenir en haleine toute une population. Ainsi, il dose ses propos selon ses besoins. Nous n'avons aucun moyen de contrôler les dates exactes de construction puisqu' aucune facture n'a été retrouvée.

¹⁷⁹ La distinction entre les travaux extérieurs et intérieurs est utile pour clarifier la lecture des tableaux mais elle n'est pas reprise dans le corps du texte. Ces tableaux restent une référence chronologique.

"Les six piliers sont remplacés par six autres en tuf. Les socles qui dépassaient les bancs de près d'un mètre et qui donnaient une pénible impression de lourdeur ont été abaissés et n'ont plus que 0.80 mètre de haut. Les fûts des colonnes, prolongés de 2 mètres []¹⁸⁰."

Cette transformation a modifié l'aspect trapu de l'église ancienne pour lui donner une forme plus élancée (fig.6 et fig.19).

QUATRIEME TRAVEE

La démolition complète de la 4^{ème} travée s'est avérée être une intervention nécessaire:

"Cette partie de l'église, qui allait des deux derniers piliers à l'entrée, nous devons la démolir complètement: les murs, faits de pierraille, de chaux et de sable mal lavé, étaient complètement fissurés et ne reposaient pas sur des assises solides et n'étaient pas même parallèles aux murs de l'ancienne église¹⁸¹."

Issue des travaux de 1879, elle était particulièrement mal construite. Par souci d'économie, on avait certainement peu investi dans le matériel.

CHŒUR

On sait que le chœur a été abaissé, de 0.35 mètre¹⁸², mais il reste une différence de niveau avec la nef, ce qui a nécessité la construction de cinq marches d'accès au chœur¹⁸³.

Dans le bulletin paroissial d'août 1933, le curé Jean parle du manque de proportion du chœur par rapport à l'ensemble de l'église:

"Aussi avons-nous tenté de parer à cet inconvénient en l'élargissant de 0.5 mètre du côté du chœur et d'autant du côté de la sacristie.¹⁸⁴"

Toutefois, cette tentative ne semble jamais avoir abouti du fait que "les murs de l'ancienne église sont plus durs que le granit¹⁸⁵".

Lors des travaux de 1933, on rouvrit la fenêtre qui se trouve au-dessus du maître-autel et qui avait été murée au cours des temps. Le retable de l'autel majeur la masquait presque

¹⁸⁰ BP, juillet 1933, p. 53.

¹⁸¹ Idem.

¹⁸² BP, août 1933, p. 57.

¹⁸³ BP, décembre 1933, p. 61.

¹⁸⁴ BP, août 1933, p. 57.

¹⁸⁵ Ibid.

complètement. Débarrassée du mur qui l'obstruait elle donne plus de lumière au chœur (fig.20).

SACRISTIE

Elle a été complètement démolie en août 1933. Selon les propos du curé Jean, la nouvelle est plus grande que l'ancienne et, de niveau avec le chœur¹⁸⁶.

TOIT ET CHARPENTE

On a rétabli sur le chœur le toit à double pans¹⁸⁷, l'ancienne charpente, a été soigneusement consolidée et recouverte d'ardoises brutes (fig.9).

MURS EXTERIEURS

La grande nouveauté concernant l'aspect extérieur de l'église est la suppression du crépi des façades. A l'exemple du clocher, la pierre devient apparente et les joints visibles:

" [] nous avons un splendide modèle: notre vieux clocher; débarrassé de son crépissage. L'église, avec ses pierres jointoyées et vivantes, s'harmonisera parfaitement avec le clocher [].¹⁸⁸"

Comme en témoigne, la photographie de l'église prise avant les travaux de 1933 (fig. 8).

La façade principale a été enrichie d'un porche surmonté d'une rosace et d'une croix de tuf sur le pignon. Une corniche en tuf couronne les murs extérieurs (fig.21).

PORTES ET FENETRES

Quatre portes latérales et des fenêtres ont été percées sur les passages latéraux. Une porte et des fenêtres pour la sacristie.

Une observation attentive des cadres extérieurs des fenêtres de la nef permet de distinguer ceux construits, ou modifiés, en 1933. Dans la quatrième, cinquième et sixième travées, les

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ BP, octobre 1933, p. 58.

¹⁸⁸ Ibid.

cadres sont réguliers et le tuf relativement neuf (fig.22). Ceux de la deuxième et troisième travées datent de 1523. Toutefois, une observation attentive révèle que la partie inférieure de ces cadres est constituée de "vieux" tuf, légèrement orangé, tandis qu'un tuf différent, semblable à celui des trois nouvelles travées, a été utilisé pour la partie supérieure du cadre (fig.23). On peut ainsi émettre l'hypothèse selon laquelle, en 1933, on décida de refaire les arcs des fenêtres de 1523.

On a modifié l'arc rond, conservé pour les fenêtres des chapelles latérales¹⁸⁹ (fig. 24), en un arc plus pointu se rapprochant davantage de la conception gothique de l'époque. Un élément de plus qui concourt à la recherche d'unité dans la conception globale de l'édifice.

SOL

Le curé Jean parle de "planelles en mosaïques"¹⁹⁰ pour l'allée principale et les passages latéraux. D'après des témoignages oraux, il s'agirait de planelles en aggloméré, dans les tons chauds sur un fond gris clair. Sous les bancs, est posé un plancher de mélèze¹⁹¹.

TRIBUNE

Le plan de la tribune a été modifié, de carrée comme prévue initialement, il prend la forme d'un fer à cheval¹⁹², ceci pour un gain de place. On accède à la tribune par deux nouveaux escaliers en granit:

"Dès que l'on a franchi le seuil, deux beaux escaliers en granit conduisent à la tribune. Ils remplaceront l'ancien, dont la cage enlaidissait, comme une verrue, l'angle nord de l'église."¹⁹³

ECLAIRAGE ET CHAUFFAGE

Un local du chauffage de trois mètres de profondeur est creusé sous la sacristie. Il est recouvert d'une dalle de béton armé. Le travail a été confié à la maison Duc de St Maurice pour le prix de fr. 7'500.-¹⁹⁴.

¹⁸⁹ Voir note 29.

¹⁹⁰ BP, décembre 1933, p. 61.

¹⁹¹ En 1984, le sol a été refait en marbre travertin. Ibid.

¹⁹² BP, septembre 1933, p. 57.

¹⁹³ BP, août 1933, p. 55.

¹⁹⁴ Voir note 193.

Il fallut attendre que les portes et les fenêtres soient placées pour pouvoir chauffer l'église. Le système de chauffage entre en service en janvier 1934.¹⁹⁵

Après de multiples tractations auprès des Services Industriels de Sion, un accord a été trouvé pour l'installation de la lumière à des conditions intéressantes. Dans le bulletin de janvier 1934, on apprend que 30 lampes éclairent l'église et qu'il n'y aura aucune conduite apparente. Tout a été pensé et conçu avec soin, pourtant, le résultat n'est pas entièrement satisfaisant. L'œil de l'artiste s'inquiète comme nous le rapporte sa femme:

"le système d'éclairage le déçoit terriblement."¹⁹⁶

Il déplore une ambiance trop sombre. Etant donné l'importance d'un bon éclairage pour mettre en valeur les œuvres qu'il a si passionnément conçues. Un jour avant l'inauguration, cette question le préoccupe encore :

"La question de l'éclairage n'est pas encore réglée. Il s'en inquiète."¹⁹⁷

PEINTURE INTERIEURE

Après avoir repiqué puis ribé les murs, la peinture intérieure de l'église a été entièrement repensée. D'autres détails, concernant ce sujet, seront donnés dans le chapitre 10.2.

9.3 Conservation et restauration: deux témoins du passé

LA PORTE ET SON ENCADREMENT (fig.25)

L'encadrement de la porte a été rénové et inséré dans la nouvelle façade. On peut apprécier les sculptures qui le composent et, la date de 1523 gravée en son sommet qui lui confère une valeur historique¹⁹⁸.

La question de la porte elle-même est plus délicate. Toujours avec ce même souci de fidélité au passé, elle a été complètement rénovée et a pu ainsi être conservée.

¹⁹⁵ BP, janvier 1934, p. 64. "Il s'agit d'un puissant brûleur à mazout qui chauffe à haute tension deux fourneaux en fonte; l'air chaud s'échappe par un cule dans toute l'église; un ventilateur chasse l'air froid de l'église dans le local de chauffage, par le canal percé devant l'autel de la Ste Vierge.[] si le mazout venait à manquer on pourrait chauffer l'église au bois ou au charbon."

¹⁹⁶ M. BIELER, 23 février 1934, p. 164.

¹⁹⁷ M. BIELER, 22 mai 1934, p. 169.

¹⁹⁸ BP, août 1933, p. 55.

Il fallut la décaper, la démonter, panneau par panneau, remplacer les pièces qui manquaient, "compléter les sculptures rongées par les intempéries¹⁹⁹", la consolider à l'intérieur avec du noyer, y mettre "une fermente assortie et pratique²⁰⁰". D'un bel effet, elle occupe toujours l'entrée principale à l'ouest.

"Financièrement, c'eût été avantageux de la remplacer par une neuve. Mais, nous avons pensé que nous n'avions pas le droit de mettre de côté un tel chef-d'œuvre, qui porte en marqueterie la date de 1687, une porte vénérable, témoin d'un art pratiqué à Savièse²⁰¹ au 17ème siècle²⁰²."

Ce travail a coûté cher, mais les compétences et la conscience historique du curé Jean ont profité à la conservation de cette porte offerte à la commune par Jean de Combis, curé de Savièse entre 1682 et 1688²⁰³.

LES TROIS RETABLES:

Les trois retables qui occupaient l'église en 1933 ont été conservés. La première mention retrouvée attestant leur présence provient de l'acte de visite de 1833²⁰⁴. Ces derniers mélangent des styles très différents. On constate que la plupart des statues qui les occupent, dont celles de l'étage supérieur du maître-autel pourraient dater de 1523²⁰⁵, sont de précieux témoignages gothiques. Les nombreuses colonnes torsées et les multiples angelots témoignent d'un style baroque.

Sur l'initiative du curé Jean, à qui l'on avait pourtant conseillé de tout brûler pour mettre du neuf, les trois retables ont été restaurés:

¹⁹⁹ BP, janvier 1934, p. 64.

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ Il n'est pas certain que Savièse eut un atelier capable de faire un travail de cette qualité. Aucune source ne le prouve, seuls les propos du curé Jean l'affirment. Affirmation un peu hâtive, ce travail a plus probablement été exécuté dans un atelier sédunois.

²⁰² BP, janvier 1934, p. 64.

²⁰³ AC Savièse, 1682-88, R7, [Rp]. Johannes Inderkummen (1652-1711), dit Jean de Combis, offre à la commune de Savièse: la porte principale (1687), les fonds baptismaux (1689), la chaire (1684) et un vitrail. En 1933, il reste de ce mobilier baroque: la porte, les fonds baptismaux et la chaire, tous les trois restaurés lors de la dite rénovation. BP., janvier 1934, p. 63. Actuellement, si la porte et les fonds baptismaux sont toujours visibles dans l'église, les panneaux de la chaire, que l'on a démontés et transformés en autel sont conservés dans la chapelle saint-François (sous la sacristie) et le vitrail au musée d'art et d'histoire de Genève.

²⁰⁴ AES, 160/96, 1833, acte de visite.

²⁰⁵ BP, avril 1938, p. 121. Dans la niche centrale du registre supérieur est assis le patron de l'église, Saint-Germain; deux autres saint, les diacres Saint-Etienne et Saint-Laurent occupent les deux niches latérales.

"Heureusement que nous n'avons pas suivi ce conseil. Tout en bois sculpté, peint, doré ou argenté, les pièces qui les composaient étaient ingénieusement emboîtées et purent être démontées sans trop de dégâts."²⁰⁶

Les registres inférieurs des trois retables que "les vers et l'humidité faisait tomber en décomposition"²⁰⁷ furent entièrement renouvelés. Lorsque l'on compare la photographie du maître-autel tel qu'il se présentait en 1933 (fig.26) et la photographie de l'intérieur de l'église en 1899 (fig.6), on s'aperçoit effectivement que le registre inférieur du maître-autel a été repensé. En 1899, la niche centrale était plus large et contenait trois statues.

Malgré les transformations subies, les trois retables constituent un mobilier précieux pour l'église.

10 Implication de Biéler

10.1 Le contrat et ses extensions

Selon le "contrat" passé entre le curé Jean et Biéler, l'artiste est chargé de la décoration de l'église.

Pour clarifier les diverses implications de Biéler et en tirer une liste exhaustive, il faut s'en référer aux renseignements trouvés dans le journal de Madeleine Biéler et dans les bulletins paroissiaux.

Biéler assumera la conception des éléments de la décoration cités ci-après, exécutés d'après ses dessins, sous sa surveillance: les vitraux (nef, passages latéraux), les mosaïques (chemin de croix, bénitiers, encadrements), les fers forgés (la grille du chœur, les supports des cierges, les lanternes), les clés de voûte, la peinture du chœur, la décoration de la tribune, les têtes de bancs et les broderies des nappes²⁰⁸.

Il est judicieux de préciser que la commande comporte deux points d'envergure: les vitraux et les mosaïques qui forment ensemble le cœur du travail créatif de Biéler à St-Germain. Les onze vitraux à figures et les quatorze stations du chemin de croix en mosaïque ont véritablement passionné l'artiste. Une recherche iconographique poussée, de nombreux essais et un travail technique minutieux l'ont plongé dans un long processus artistique et créatif. Les

²⁰⁶ BP, mars 1938, p. 120.

²⁰⁷ BP., mars 1938, p. 120.

²⁰⁸ FEB, IS 1908, IV/03/01-06, liste des œuvres décoratives, p. 5.

autres œuvres représentent un travail plus diversifié mais tout aussi important pour l'unité de l'ensemble.

Il est intéressant de remarquer que le curé Jean a sollicité le talent de Biéler pour d'autres décisions qui ont trait soit à l'aspect intérieur, soit à l'aspect extérieur de l'édifice, mais qui sortent du cadre de la commande initiale. Ceci nous rend attentif au fait que l'influence de Biéler dans la réalisation globale de l'édifice a dépassé largement l'aspect décoratif de l'église.

Le curé Jean n'écrit-il pas:

[] son nom y restera attaché, non seulement par les vitraux, les mosaïques, la décoration, les fers forgés, dessinés ou exécutés par lui, mais par les moindres détails de l'architecture qui presque tous, portent son empreinte.²⁰⁹

- Murs extérieurs:

"Mon mari et le Curé insistent pour garder à l'église la pierre "nature", jointoyée avec un ciment jaune, et non pas recouverte de crépi.²¹⁰

- Murs des bas-côtés (fig.27 et 60):

"Afin d'éviter ce "sacré mortier", Biéler propose pour le déambulatoire un gros crépi qu'on passerait à la chaux mêlée d'ocre, ce qui ferait contraste.²¹¹

"Toujours d'accord avec le Curé, il fait mettre de l'ocre jaune sur les murs extérieurs des bas-côtés²¹², pour atténuer la grisaille du crépi²¹³."

- Pavement:

"Le Curé vient demander conseil à mon mari pour le pavement de l'église. "Que mettre?" "Des dalles" préconise le peintre.²¹⁴

- Couleur intérieure:

"Ensemble, ils discutent du ton général à adopter pour les murs intérieurs de l'église. Le peintre choisira le ton²¹⁵."

Cela nous indique que le pouvoir décisionnel de Biéler s'étend jusqu'aux murs extérieurs de l'église et qu'en plus de la commande de la décoration, il est consulté pour diverses questions d'ordre esthétique. Non seulement l'artiste est sollicité mais en plus on suit, la plupart du temps ses conseils. Dans la mesure où la collaboration entre les deux hommes semble

²⁰⁹ BP, p. 66.

²¹⁰ M. BIELER, 10 août 1933, p. 157.

²¹¹ Ibid, 11 octobre 1933, p. 158.

²¹² Le curé Jean parle de "bas-côtés", de "déambulatoire", techniquement, il serait plus judicieux, étant donné que c'est une église-halle, de parler de "passages latéraux".

²¹³ M. BIELER, 23 mai 1934, p. 169.

²¹⁴ M. BIELER, 17 juillet 1933, p. 155.

²¹⁵ Ibid.

excellente, ceci se fait naturellement. Leur rapport de confiance et le souhait commun de donner à l'église la plus grande harmonie possible ont inmanquablement mené à une réflexion partagée sur l'ensemble de l'édifice.

10.2 Conceptions esthétiques communes au curé Jean et à Biéler

Hormis pour la décoration à proprement parler, la rénovation de l'église implique de nombreux choix d'ordre architectural et d'ordre esthétique tels que: le choix de la pierre apparente, la prédominance des couleurs chaudes pour les murs intérieurs, la reconstruction du pavement de l'église et l'utilisation du tuf comme élément de décoration

Non seulement Biéler collabore en toute amitié avec le curé Jean mais, en plus, les deux partagent les mêmes conceptions esthétiques, ce qui facilite leur collaboration.

LE CHOIX DE LA PIERRE APPARENTE

Une des décisions importantes qui a été prise concerne l'extérieur de l'édifice: enlever la totalité du crépi. A cette époque, on pensait le geste salutaire. On croit ainsi s'accorder avec des principes anciens, respecter le travail du passé, mais le mythe de l'authenticité du matériau est un mythe moderne. Si un enthousiasme général pour la pierre apparente marque le début du XXe siècle, les époques antérieures trouvaient cela de mauvais goût et préféraient les façades crépies.

L'état d'esprit n'est pas celui de la restauration puisqu'on donne au monument une impression d'authenticité. Même si l'intention de respecter la tradition est louable, la travail n'a pas la valeur escomptée puisqu'il suit la mode subjective de l'époque. Toutefois, Biéler et le curé Jean semblent partager le même avis à ce sujet et sont convaincus de bien faire:

"Rien n'est plus beau que la pierre apparente à l'extérieur d'une ancienne église. Du reste nous avons un splendide modèle: notre vieux clocher, débarrassé de son crépissage, l'église, avec ses pierres jointoyées et vivantes, s'harmonisera parfaitement avec le clocher et prendra de suite le caractère d'antiquité qui lui convient."²¹⁶

²¹⁶ BP, octobre 1933, p. 58.

PREDOMINANCE DES COULEURS CHAUDES

Biéler reste le "magicien des couleurs"²¹⁷ et c'est lui qui décidera du "ton général à adopter pour les murs intérieurs de l'église"²¹⁸. Comme nous l'explique le curé Jean, la peinture intérieure n'a pas d'autre but que de mettre en valeur la décoration de l'église²¹⁹.

En décembre 1933, le parti pour les couleurs chaudes semble avoir été pris:

"...lorsque de chaudes couleurs feront encore ressortir la beauté rustique du tuf []."²²⁰

Même dans les allées, les dalles en "mosaïques" sont de couleurs sobres mais chaudes:

"Les menuisiers sont occupés à faire le plancher en mélèze, des spécialistes posent dans les allées des planelles en mosaïque aux couleurs sobres, mais chaudes."²²¹

Pourtant, le 22 mai 1934, l'artiste est contrarié par le ton gris-bleu dont on a badigeonné les murs de l'église:

"Le ton est froid et les mosaïques souffrent de ce voisinage"²²².

Est-ce une erreur de la part des exécutants qui auraient agi sans l'accord de Biéler? Nulle source ne nous l'explique. Ce dont nous sommes sûr, c'est que la couleur finalement utilisée était la couleur dominante des mosaïques, ne les mettait pas en valeur et contribuait certainement à donner un aspect sombre à l'église.

Dans un premier temps, pour tenter de remédier à cet incident, Biéler fait mettre, quatre jours avant l'inauguration, soit en mai 1934, une autre couleur autour des mosaïques:

"La couleur mise [] est bonne, mais ce n'est pas encore ça"²²³.

Cet ajustement devait n'être que provisoire, mais il perdurera pourtant pendant plus de dix ans. En effet, il a fallu attendre 1945 pour que l'on envisage enfin de remplacer les teintes générales de l'intérieur de l'église par des couleurs plus chaudes et mieux harmonisées avec les vitraux et les mosaïques²²⁴.

²¹⁷ BP, janvier 1934, p. 65.

²¹⁸ M. BIELER, 17 juillet 1933, p. 155.

²¹⁹ BP, janvier 1934, p. 65.

²²⁰ BP, décembre 1933, p. 61.

²²¹ Ibid.

²²² M. BIELER, 22 mai 1934, p. 169.

²²³ M. BIELER, 26 mai 1934, p. 169.

²²⁴ BP, décembre 1945, p. 222.

Ce ne sera qu'en 1947, lorsque l'encadrement des mosaïques est terminé que l'on procèdera à la peinture définitive de l'église.

"Le Curé parle à son peintre de son désir de faire repeindre les murs de l'église.²²⁵"

Le 16 avril 1947, le curé Jean téléphone à Biéler pour lui annoncer qu'on va commencer les essais pour la couleur des murs intérieurs de l'église. Il est prévu que l'on fasse quatre essais de couleurs différentes dont le rouge vénitien et le vieux rouge à base d'ocre. "Le maçon dresse l'échelle et le peintre le dirige d'en bas. On fait aussi des essais sous les ²²⁶mosaïques". Madeleine Biéler précise dans son journal que soudain, son mari s'est emparé de la brosse et a fait lui-même un essai. En véritable créateur, on l'imagine aisément, allant, venant, dans l'église à la quête de l'harmonie.

Le 31 mai 1947, le curé rend visite au peintre et lui demande de venir voir la première couche de couleur donnée aux murs de l'église. Il ajoute que certaines personnes lui ont déconseillé cette couleur, mais qu'il ne s'est pas laissé influencer²²⁷. Le peintre a certainement peur du résultat final qui, cette fois, sera permanent. Pour cette raison, malgré les sollicitations du curé, il ne se décide à aller voir la couleur des murs de l'église que le 10 juin, soit 10 jours après la fin du travail. Heureusement, une fois sur place, il trouve que "la couleur est bonne²²⁸".

Le curé Jean respecte ainsi sa parole: Biéler déciderait du "ton général à adopter pour les murs intérieurs de l'église²²⁹". C'est effectivement ce qui s'est passé, treize ans après l'inauguration. Biéler a choisi l'ocre rouge pour les murs intérieurs de l'église et l'exécution du travail a été confié à l'entreprise Zambaz, de Conthey²³⁰. Aucune source ne mentionne les raisons d'une telle attente, seul un manque d'argent semble pouvoir la justifier. D'autant plus que le curé était emballé autant par l'idée que par le résultat:

"Il est incontestable que la couleur actuelle, l'ocre rouge, donne à l'église une atmosphère beaucoup plus chaude et plus intime.²³¹"

²²⁵ M. BIELER, 12 avril 1947, p. 336.

²²⁶ BP, 16 avril 1947, p. 337.

²²⁷ BP, 31 mai 1947, p. 339.

²²⁸ BP, 10 juin 1947, p. 339.

²²⁹ BP, 17 juillet 1933, p. 155.

²³⁰ BP, août 1947, p. 238.

²³¹ Ibid

LE TUF COMME ELEMENT DE DECORATION

Lorsque le curé Jean parle de la décoration de l'église en janvier 1934 dans le bulletin paroissial, il précise qu'elle sera "constituée principalement par le tuf, les vitraux, les mosaïques et les autels²³²". La présence du tuf comme élément de décoration est un aspect particulier de la conception esthétique de l'ensemble. Le meilleur exemple de ce parti pris est la reconstruction des dix colonnes qui soutiennent les voûtes. Elles sont reconstruites entièrement en tuf. Elles gardent l'aspect naturel du matériau et ne sont plus du tout peintes²³³.

Traditionnellement, le tuf est un matériau de construction. D'ailleurs, il a été ainsi utilisé lors des travaux de 1523. En 1933, ce n'est pas le choix du matériau qui est nouveau mais ce qu'on en fait. On décide la mise à nu du tuf pour le mettre en valeur et en faire un élément de décoration. Initiative impensable pour les générations précédentes.

Le curé Jean parle de la "beauté rustique du tuf que les couleurs chaudes feront ressortir²³⁴", mais comme nous l'avons vu pour le choix de la pierre apparente, plus qu'un respect du passé, ceci correspond à un effet de mode. Certes, l'époque est à la recherche d'une "authenticité" des matériaux mais, définir cette authenticité selon les critères de goût du moment, peut être discutable.

La citation qui suit donne toute la portée de l'ambiguïté qui plane au sujet du "respect" du travail accompli par les générations précédentes. Terme équivoque, qui peut s'interpréter de différentes manières selon les connaissances acquises pour apprécier la valeur d'un tel travail:

"Le tuf des nervures, débarrassé, à coups de brosse d'acier, de l'horrible enduit qui le recouvrait, est magnifique.²³⁵"

Réalisant les parties nouvelles en fonction de ses propres canons esthétiques, le curé Jean disait pourtant: "gâter le style eut été du vandalisme²³⁶!". Malgré toute les bonnes intentions qui se cachaient derrière ces propos, on peut regretter, aujourd'hui, que ces enduits, datés entre

²³² BP, janvier, 1934, p. 65.

²³³ En 1864-67, Wick parle de colonnes en tuf qui étaient certainement déjà en partie peintes. Peut être ont-elles été entièrement enduites par la suite.

²³⁴ BP, p. 61.

²³⁵ BP, septembre 1933, p. 57.

²³⁶ BP, p. 61.

le XVI^e et la fin du XIX^e siècle, n'aient pas été conservés. Tout "horribles" qu'ils aient été, ils n'en restaient pas moins de véritables témoins du passé.

Même si aucune source ne confirme la participation de Biéler dans la décision de mettre à nu le tuf et d'en faire un élément de la décoration, il est certain qu'il partageait cet avis. Le tuf a une si grande importance dans le ton général qui se dégage de l'intérieur de l'église que l'on a peine à croire que l'artiste ait pu travailler sans être en accord total avec son utilisateur.

10.3 La décoration intérieure

LES VITRAUX DES PASSAGES LATERAUX

En octobre 1933, à la suite d'une longue entrevue avec le curé, Biéler reçoit la commande de petits vitraux pour vingt-deux fenêtres²³⁷. Enchanté de cette commande, il se met de suite au travail²³⁸. Déjà le bulletin paroissial de janvier 1934, annonce l'exécution des fenêtres des bas-côtés et de la sacristie qui "seront en verre de couleur et dessinées suivant les cartons de Biéler.²³⁹"

A motifs géométriques, ces vitraux seront offerts par les différentes familles de Savièse. Selon les sources, la commande initiale concernerait les vitraux des passages latéraux et de la sacristie qui sont de petite taille. Toutefois, on retrouve les même motifs géométriques ainsi que les noms des donateurs pour les grand vitraux de la tribune²⁴⁰. Il semblerait que cette décision ait été prise au fil de l'évolution du travail. La gamme chromatique utilisée, basée sur des tons de rouge, mauve, jaune orangé, vert, bleu, est riche en nuances.

Il est intéressant de remarqué que Biéler a choisi pour chaque pair de vitraux, dans les passages latéraux, des couleurs qui rappellent celles utilisées dans le grand vitrail, au-dessus. L'exemple du vitrail de la Fête Dieu est significatif (fig.28). Le bleu du vêtement de la Vierge et, le rouge du costume des grenadiers se retrouvent dans la bordure décorative de la pair de vitraux, au-dessous.

²³⁷ M. BIELER, 11 octobre 1933, p. 158.

²³⁸ M. BIELER, 16 octobre 1933, p. 158.

²³⁹ BP, janvier 1934, p. 59,.

²⁴⁰ Excepter le vitrail circulaire consacré à Ste-Cécile.

LA FRISE ET L'ENCADREMENT DES STATIONS DU CHEMIN DE CROIX

La présence du mur nu pour encadrer les stations du chemin de croix ne satisfait pas l'artiste. Pour les mettre en valeur, il entreprend un travail d'envergure qui se fera en plusieurs étapes et s'échelonnait sur huit ans. D'une part, il crée une frise de couleurs qui coure le long des arcs ogives qui, ainsi rehaussés, sont mis en valeur. D'autre part, il conçoit un encadrement pour chaque station, sous la forme d'arcs indépendants. Légèrement plus hauts que les arcs en ogives, ils les relient sans les continuer. Éléments de liaison, ils mettent également en valeur les stations, intégrant dans leur motifs décoratifs la petite croix de bois qui surmonte chaque station (fig.29 et 30).

La première mention concernant ces encadrements apparaît dans le journal de Madeleine Biéler en date du 27 août 1934:

"Il est cependant content de retrouver le cimenteur, membre du Cercle catholique de Vevey, et de le questionner sur la façon de poser les encadrements autour des Stations du Chemin de Croix²⁴¹".

Pourtant, le véritable travail de création ne commence qu'en 1937. Le 12 février, "il va à l'église étudier son projet d'encadrement des Stations du Chemin de Croix.²⁴²". Le mois suivant, le curé Jean officialise le projet dans le bulletin paroissial²⁴³.

Entre le 27 août 1934 et le mois de février 1937, ni le journal de Madeleine ni les bulletins paroissiaux ne présentent l'évolution du projet. Toutefois, on peut affirmer que même si le jour de l'inauguration, les encadrements n'étaient pas encore réalisés, l'idée avait déjà germé dans la tête de l'artiste. Cela s'est-il passé dès ses premières réflexions concernant le Chemin de Croix? Était-ce lié à son insatisfaction relative à la couleur choisie pour les murs intérieurs de l'église? Était-ce une idée qui s'affirma peu à peu au fil de son travail? Autant de questions qui restent sans réponse.

Au mois de mars 1937, Madeleine Biéler explique que son mari est comme "hanté par l'idée de compléter ses mosaïques²⁴⁴". Ils partent subitement pour Rivaz chercher des mosaïques²⁴⁵. Enfin, le 6 mars 1937, deux aides²⁴⁶ arrivent pour commencer l'exécution.

²⁴¹ M. BIELER, 27 août 1934, p. 174.

²⁴² M. BIELER, 12 février 1937, p. 204.

²⁴³ BP, mai 1937, p. 110.

"C'est une grosse entreprise. Dans d'innombrables boîtes, cartons et sacs, s'étalent les matériaux destinés aux mosaïques.²⁴⁷"

Le 11 août 1937, le cimenteur arrive avec son ouvrier pour préparer la pose qui aura lieu le 18 août²⁴⁸.

Grâce aux précieuses informations du journal de Madeleine Biéler, on sait que l'artiste était anxieux à l'idée de voir le projet se réaliser, mais une fois les premiers encadrements posés, il pensait déjà avoir fait le bon choix²⁴⁹.

Si le 5 septembre 1937, on peut lire dans le journal de Madeleine Biéler: "Grande raclette pour célébrer la fin des encadrements²⁵⁰", il est cependant certain qu'ils n'ont pas encore été exécutés pour toutes les stations. Selon le bulletin paroissial du mois d'octobre 1937, il semblerait que l'artiste ait choisit de terminer d'abord les stations de la paroi sud. Afin d'évaluer la réussite du projet, le curé Jean propose de comparer le côté nord de l'église qui reste encore à faire à la partie sud, déjà achevée²⁵¹. Certains documents photographiques, postérieurs à l'inauguration de l'église, montrent très clairement que les mosaïques du côté sud de l'église sont encadrées et non celles du côté nord (fig.48 et fig.31).

Sans qu'aucune explication ne soit donnée, la situation semble rester ainsi jusqu'en 1945. Le 22 février 1945, Madeleine Biéler explique que son mari lui "parle des encadrements de mosaïque à terminer pour l'église de Savièse²⁵²". Il faudra attendre le 10 novembre 1945, soit trois ans avant la mort de l'artiste, pour que la pose des encadrements soit enfin terminée²⁵³. Non seulement ce travail s'est fait en plusieurs étapes mais, lorsque l'achèvement est annoncé, huit stations sont encadrées. En effet, les encadrements des six stations qui occupent les chapelles latérales n'ont jamais été exécutés (fig.32). Du fait qu'elles soient légèrement en retrait, concentrées sur la paroi sud et la paroi nord des chapelles latérales, cela ne nuit pas à l'harmonie de l'ensemble de la décoration. Toutefois, lorsqu'on leur fait face, elles laissent une

²⁴⁴ M. BIELER, p.207, 4 mars 1937".

²⁴⁵ M. BIELER, p. 204.

²⁴⁶ Une de ces aides est "une amie très dévouée" dont l'identité ne nous est pas dévoilée. Ibid, p. 205.

²⁴⁷ M. BIELER, 6 mars 1937, p. 205.

²⁴⁸ M. BIELER, 11 août 1937, p. 207.

²⁴⁹ M. BIELER, 18 août 1937, p. 207.

²⁵⁰ M. BIELER, p. 208.

²⁵¹ BP, octobre 1937, p. 116.

²⁵² M. BIELER, 22 février 1945, p. 312.

²⁵³ Ibid, 10 novembre 1945, p. 320. Egalement mentionné dans le bulletin paroissial de décembre 1945, p. 222

impression d'inachevé. Surmontées de leur petite croix de bois, elles semblent flotter sur la paroi. Travail remis à plus tard, choix de l'artiste ou manque de moyen? Aucune source ne fait mention de cet "oubli".

Si ce sont les mêmes motifs répétitifs qui composent la frise et les encadrements des stations de la paroi sud et de la paroi nord, il est intéressant de comparer les deux côtés. On s'aperçoit que le travail de mosaïque pour la partie sud du chemin de croix est plus fin, plus minutieux et que les couleurs utilisées sont plus vivante. Par exemple, la régularité du zigzag sur toute la paroi sud, l'utilisation d'un bleu chaud (fig.33) plutôt que celle d'un bleu gris (fig.34), la présence d'une fine ligne de tesselles blanches qui souligne la bordure supérieure de la frise (fig.35) Conte tenu de l'écart qu'il y a entre les deux réalisations, l'artiste n'avait certainement pas le même entrain. Quoi qu'il en soit, si la réalisation des mosaïques de la paroi nord est un peu moins minutieuse, cela ne porte pas préjudice à l'harmonie de l'ensemble. Jusqu'au terme de ses engagements, Biéler reste soucieux de l'unité de sa décoration. Il termine, par exemple, l'extrémité est de la frise nord, avec des tons de orange et de bleu qui rappellent ceux utilisés pour le vitrail de la Trinité qui lui fait suite (fig.37).

Dans un premier temps, on peut émettre l'hypothèse que si les encadrements n'ont pas été entrepris dans la foulée des travaux de 1933, cela est dû aux difficultés financières de la paroisse qui ne lui permettaient, en aucun cas, de financer leur exécution. La situation est similaire en 1937. En effet, les soucis financiers qui causent au curé Jean de "fréquents cauchemars"²⁵⁴, lui interdisent toute "dépense de luxe"²⁵⁵. Si le projet a pris forme, c'est grâce à Biéler qui, à ses propres frais, s'est offert d'exécuter cet immense travail²⁵⁶.

Que penser maintenant de la longue interruption qui sépare la réalisation des encadrements de la partie sud de l'église et celle de la partie nord? Du 5 septembre 1937, date de fête pour la fin d'une partie des encadrements, et le 10 novembre 1945, date de l'achèvement final, huit ans se sont écoulés. Pendant ces huit années la santé de Biéler décline petit à petit. Cependant, les commandes sont encore nombreuses. On pourrait émettre l'hypothèse selon laquelle, pris dans des travaux successifs de vitrail, mosaïque et fresque, Biéler n'ait tout simplement pas eu

²⁵⁴ BP, octobre 1937, p. 116.

²⁵⁵ Ibid

²⁵⁶ Ibid

le temps ou l'énergie de continuer en parallèle son entreprise pour les encadrements de Savièse.

Aussi longtemps que, seule, une partie du chemin de croix était encadrée, certains avis étaient encore hostiles au projet. On se demandait par exemple s'il n'eût pas été préférable de laisser les stations dans leur "belle simplicité," plutôt que de "les charger de nouvelles décorations"²⁵⁷. Le curé Jean pense que le manque d'équilibre entre le côté nord et le côté sud chicanait l'œil et pouvait justifier de telles critiques. Par contre, lui même prenait déjà position en 1937 en affirmant "combien les stations encadrées sont mieux dégagées, les personnages plus vivants et plus expressifs."²⁵⁸

LES MOSAÏQUES AUTOUR DES BENITIERS:

De chaque côté de l'entrée principale ainsi que face aux entrées latérales, se trouvent les bénitiers. Au nombre de six, chacun est intégré dans une décoration en mosaïque qui a la forme d'une flèche pointée vers le haut (fig.38). Cette décoration, par l'agencement des tesselles ainsi que l'orchestration des couleurs rappellent la frise et les encadrements. Le motif de la croix est récurrent, on en trouve divers types au-dessus des six bénitiers. Ces décorations ne sont pas signées, mais on sait qu'elles ont été conçues par Biéler et terminées en 1934 ²⁵⁹.

LES CLES DE VOUTE

Les clés de voûte sont propres à l'architecture gothique, taillées dans une seule pierre, servant d'appui aux nervures qui viennent y buter. Initialement, elles formaient un élément essentiel de la solidité de la voûte, puis elles sont devenues également support de décoration. Ce sont tantôt des figures, tantôt des motifs symboliques qui y sont sculptés et peints. En 1934, l'église de Savièse compte vingt clés de voûte²⁶⁰ qu'on peut diviser en quatre groupes.

Tout d'abord, il y a les dix clés réparties dans le chœur et les trois premières travées. Réalisées au XVIème siècle, elles sont les plus anciennes (fig.39).

²⁵⁷ BP, décembre 1945, p. 222.

²⁵⁸ BP, octobre 1937, p. 116.

²⁵⁹ FEB, IS 1908, IV/03/01-06, liste des œuvres décoratives, p. 5.

²⁶⁰ Actuellement, il y en a 21. La 21^{ème} est conçue en 1984, et se trouve dans la 6^{ème}. En effet, en 1934, l'emplacement entre la clé de "La croix" et celle de "La main épiscopale tenant la crosse" semble être occupée par un lustre. Ce lustre sera remplacé par une clé de voûte à l'effigie du pape: le pape Jean-Paul II, en 1984.

Au milieu du chœur est sculptée une croix grecque. Dans la travée proche du chœur, saint Germain est au centre (fig.40). On le reconnaît grâce à ses insignes épiscopaux: la crosse et la mitre. Au nord, saint Antoine²⁶¹, et au sud saint Sébastien. Dans la seconde travée, la Sainte Face est au centre, entourée par le soleil et la lune. Dans la troisième travée, c'est la main du Christ bénissant au centre, entourée par les armoiries du Valais²⁶² et celles de la commune de Savièse.

Le deuxième groupe se limite à deux clés conçues avec le même motif décoratif de l'étoile (fig.41). Ce sont celles des chapelles latérales. Elles datent de l'agrandissement de 1879 (fig.39).

Enfin, il y a les six clés qui ornent les deux travées ouest, issues du récent agrandissement. Celles-ci datent de 1933 (fig.42). Elles ont été sculptées dans le tuf et peintes d'après les cartons de l'artiste.

La trace de cette commande, apparaît dans le journal de Madeleine Biéler, en date du 11 octobre 1933:

"Longue entrevue entre le Curé et le peintre. []. Il voudrait aussi des projets pour les clés-de-voûte, la grille du chœur, les nappes d'autels, etc..."²⁶³

Dans la cinquième travée, l'artiste a représenté la Sainte Trinité. La Colombe, symbole de l'Esprit Saint, est au centre, au nord, l'œil, symbole du Père Eternel, et au sud le Calice, symbole du Fils. Dans la sixième travée, la clé centrale est remplacée par un lustre qui est entouré par la clé de la croix et celle de la main épiscopale tenant la crosse (fig.43). L'éloquence des motifs décoratifs choisis, issus d'une iconographie traditionnelle connue, est assez explicite.

Le quatrième groupe est un cas particulier qui concerne les trois clés de voûte de la quatrième travée (fig.42). Elles représentent l'Eucharistie: l'Agneau Pascal au centre, la grappe de raisin au nord et les épis de blé au sud (fig.44). Elles ornaient la voûte en 1879, et étaient encore

²⁶¹ Lorsque le curé Jean en parle dans le B.P., p. 92, il l'identifie comme saint André (?).

²⁶² Lorsque le curé Jean en parle dans le B.P., p. 92, il l'identifie comme armoiries de l'Evêché de Sion.

²⁶³ M. BIELER, 11 octobre 1933, p. 158.

présentes en 1933, mais elles ont certainement été détruites et remplacée par celles conçues de la main de Biéler.

Le tracé général des clefs a la forme d' une rosace qui couvre en partie les intersections des nervures. Avec comme particularité l'entrecroisement des segments à leur extrémité. Cette particularité morphologique des clés du XVIe siècle, est reprise dans les clés de la nouvelle partie de l'église²⁶⁴.

Contrairement au projet d'encadrement des stations pour lequel Biéler était complètement libre, lorsqu'il doit dessiner les clés de voûte il a des contraintes. Disons plutôt que la ligne directrice est déjà tracée lorsqu'on lui en confie la commande. En effet, en lui confiant la conception des clés de voûte de la nouvelle partie de l'église, le curé Jean attend de son travail que les clés de voûte de la nouvelle partie s'harmonisent le mieux possible avec celles de l'ancienne.

LES TÊTES DE BANCS

Lorsqu'en 1932, le curé Jean présente les travaux qui vont être effectuées dans l'église, il parle de la "réfection complète des bancs"²⁶⁵. La conception des nouvelles têtes de bancs sera également confiée à Biéler. Martarotti, un ébéniste italien établi en Valais, réalisera les sculptures²⁶⁶.

Comme à son habitude, Biéler est soucieux du bon déroulement de l'exécution du projet. En juillet 1933, le peintre et le sculpteur étaient déjà en contact. Madeleine Biéler pense que le premier dessin pour les bancs a été sculpté le 4 juillet 1933²⁶⁷.

Il est intéressant de comparer les têtes de bancs du document photographique qui montre l'intérieur de l'église en 1899 (fig.6) avec celles dessinées par Biéler (fig.45)²⁶⁸. On remarque également une similitude flagrante entre les têtes de bancs dessinées par l'artiste et celles qui ornent les bancs de l'église actuelle (fig.47). Peut-être ont-elles été intégrées aux nouveaux

²⁶⁴ Seules les deux clé de voûte des chapelles latérales ont une forme ronde.

²⁶⁵ BP, janvier 1932, p. 41.

²⁶⁶ CURCHOD, dossier d'annexes, p. IV.

²⁶⁷ M. BIELER, 4 juillet 1934, p. 154 .

²⁶⁸ Il est possible que les bancs occupant l'église en 1899 aient été conservés, et se trouvent à la tribune de l'actuelle église (comparer figure 6 et figure 46).

bancs, lors de la rénovation de 1984. Si ce n'est pas le cas, elles en sont certainement des copies.

LA DECORATION DE LA TRIBUNE

Biéler élaborait la décoration de la tribune: enchaînement de motifs géométriques quadrilobés, insérés dans des carrés (fig.48). Il veut donner l'effet d'une tribune en bois et, pour cela, utilise le trompe-l'œil. On a l'impression de se trouver face à une tribune en bois, alors que la technique utilisée est la peinture murale. Les couleurs sont principalement le rose et le bleu pastel. Si cela paraît étonnant au premier abord, on s'aperçoit en fait que les teintes et les motifs choisis s'accordent avec les vitraux de la tribune et le ton général de la décoration de l'église (fig.49).

Il eut pour ce travail un aide valdotain du nom de Faval (Annexe 9: p. 43)²⁶⁹. Le 16 mars 1934, Biéler "part très tôt pour Savièse" et emporte avec lui "le projet pour la galerie de l'orgue. Il rentre le soir beaucoup plus rassuré sur l'avenir de la décoration ²⁷⁰". Ces propos peuvent être interprétés de deux manières différentes soit Biéler est plus rassuré sur la décoration de la tribune, soit sur l'ensemble de la décoration de l'église. Nous sommes cependant certain qu'un peu plus de deux mois avant l'inauguration, ce travail n'est pas encore terminé.

LA LUSTRERIE

Comme nous l'avons vu dans le chapitre concernant l'aménagement intérieur, l'installation d'un système électrique date des travaux entrepris en 1933. Une partie de ce travail concerne la création du système électrique à proprement parler, et l'autre partie concerne la conception des supports lumineux qui vont être utilisés. C'est pour cette deuxième partie que Biéler est sollicité.

Le bulletin paroissial de janvier 1934 annonce que "la lustrerie, dont les fer forgés ont été dessinés par Biéler ²⁷¹" arrivera bientôt (fig. 250).

²⁶⁹ Certains saviésans se souviennent avoir hébergé cet artiste le temps des travaux.

²⁷⁰ M. BIELER, 16 mars 1934, p. 164-65.

²⁷¹ BP, janvier 1934. p. 65.

L'artiste réfléchit également à l'exécution du récipient de la lampe du chœur. Le 5 mai 1934, il part à la verrerie de St Prex afin de se renseigner à ce sujet²⁷².

Le 24 mai, les "petits supports des cierges" (fig.50) que Biéler a aussi dessinés sont arrivés et "placés au-dessus des Croix de Consécration"²⁷³. Madeleine Biéler parle de la réaction de son mari qui "déploie que son dessin pour les supports ait été "embelli", car ce qu'il avait dessiné était beaucoup plus simple".

Il est contrarié par le fait que quatre jours avant l'inauguration, "les lampadaires ne soient pas prêts" et que "l'on devra s'en passer"²⁷⁴.

Ces multiples contrariétés ne l'empêcheront pas de continuer des recherches à ce sujet. A la fin octobre 1934, il pense à "dessiner des projets de lanternes pour l'église"²⁷⁵. On peut d'ailleurs émettre l'hypothèse selon laquelle elles figureraient sur les photographies de Seeger-Müller (fig. 3558).

LA DECORATION DU CHŒUR

Mises à part les transformations architecturales précédemment citées, l'aspect du chœur a

passablement changé lors de l'intervention de 1933. Ceci est visible lorsque l'on compare la photographie de 1899 (fig.6) avec celle datées des années 1930 (fig.20).

Au-dessus de l'arc qui marque l'entrée du chœur, on remarque une croix peinte dans un cercle. Ce même motif est à nouveau représenté sur le premier pilier nord (fig.19).

Le banc de communion a été entièrement repensé (fig.19)²⁷⁶. Les parois qui entourent le maître-autel ainsi que la voûte ont été peintes en bleu azur et or, avec des motifs géométriques et des rameaux à six feuilles²⁷⁷. On peut alors comprendre que, satisfait de sa création, Biéler s'exprime ainsi:

²⁷² M. BIELER, 5 mai 1934, p. 167.

²⁷³ M. BIELER, 24 mai 1934, p.169.

²⁷⁴ Ibid.

²⁷⁵ M: BIELER, fin octobre 1934, p. 178.

²⁷⁶ La grille du chœur conçue selon le dessin de Biéler est actuellement conservée à la cure.

²⁷⁷ FEB, IS 1908, IV/03/01-06, liste des œuvres décoratives, p. 5.

"Le chœur a pris de la richesse et contraste avec le reste de l'église²⁷⁸".

Tel aurait été le but de son intervention dans le chœur. Entre 1899 (fig.6) et 1934 (fig.20), le visage du chœur a totalement changé. On peut en effet constater qu'il a été richement décoré et que les motifs choisis contrastent avec la sobriété de la nef (fig. 19).

La logique de la commande voulait que l'artiste se charge de toute la décoration intérieure de l'église, d'où cette harmonie et ces similitudes entre les motifs. Par exemple la récurrence du losange, de la courbe ou des pointes à trois flèches que l'on retrouve pour la grille du chœur, la décoration de sa voûte, les têtes de bancs ainsi que les fers forgés.

LES BRODERIES

Par le bulletin paroissial du mois de février 1934, on apprend que "Mlle Marie Luyet, à St-Pierre-des-Clages [] tiendra à [] disposition pour l'inauguration de l'église: trois nappes, trois amicts, un corporal, un purificateur, une pale, un manuterge []. [] offre un surplis [] une aube [], une autre aube []." Et que "Mlle Jacquier, à Sion se propose de broder cette dernière.²⁷⁹"

Un peu plus loin, il est précisé que les ornements sont brodés à la main, selon les dessins de Biéler.

Le 23 mai 1934, Biéler est allé à Sion chercher les tapis pour l'église²⁸⁰. Peut être en a-t-il également dessiné le motif²⁸¹? Rien toutefois ne le prouve.

L'artiste s'investira jusque dans la préparation de l'église pour le jour de l'inauguration. Deux jour avant la date, il se rend à Sion pour choisir les fleurs qui orneront les autels²⁸².

LES VITRAUX ET LE CHEMIN DE CROIX EN MOSAÏQUE

Au total, Biéler réalisa quatorze stations de chemin de croix (fig.51) et onze vitraux à figures (fig.52) qui ornent les parois de la nef, le chœur et des chapelles latérales. La conception et

²⁷⁸ M. BIELER, avril 1934, p. 165.

²⁷⁹ BP, février 1934, p. 66.

²⁸⁰ M. BIELER, 23 mai 1934, p. 169.

²⁸¹ Nous savons que Biéler a réalisé des décorations pour des tapis: année d'origine 1933: 5 cartons pour des tapis. Sujet: "Combat de boucs". Paysage. Rosace, ect. Ces tapis ont été exécutés en laine naturelle, en Valais, vallée de Bagne, etc. 1 carton pour tapis en couleur. Sujet: "Etoile". FEB IV/03/01-06, liste des œuvres décoratives d'Ernest Biéler, p. 5.

²⁸² M. BIELER, 26 mai 1934, p. 169.

l'exécution s'échelonnent sur dix sept mois. Il conçoit les mosaïques principalement dans son atelier de Rivaz, et les vitraux dans celui de Savièse.

En décembre 1932, le peintre aurait déjà établi "un programme pour les vitraux et le chemin de croix.²⁸³" Le bulletin paroissial du mois de mai 1934, informe que tous les vitraux, sauf celui de l'Ascension²⁸⁴ "ont été placés dans le courant des mois de mars et avril²⁸⁵."

En ce qui concerne la mosaïque, les indications de début et fin de tâche sont moins précises. Toutefois, nous savons qu'en avril 1933, des maquettes ont été exposées pendant dix jours²⁸⁶ à l'église. Après dix mois de travail dans son atelier du Monteiller, le 23 février 1934²⁸⁷, Biéler se rend à Savièse avec les cartons de mosaïques pour décider de leur futur emplacement. Il termine la dernière station à la mi-mai²⁸⁸. Entre le 17 et le 20 mai, le cimenteur vient à Rivaz chercher les mosaïques qui seront posées d'ici au 23 mai²⁸⁹.

C'est seulement à partir du 15 mai 1934, date de la pose du vitrail de l'Ascension, que Biéler peut se consacrer entièrement à l'achèvement des mosaïques. Le reste du temps, les deux projets sont menés en parallèle. Il vit une période d'intense création qui ne lui laisse que peu de répit:

7 décembre 1933: "Trois Stations du Chemin de Croix sont en chantier à l'atelier de Rivaz. []. Il est inquiet de ses grands vitraux qui n'avancent pas²⁹⁰."

4 avril 1934: "A peine la Station de *Jésus mis en Croix* est-elle terminée qu'il se met au vitrail de *L'Ascension* pour le chœur de l'église.²⁹¹"

Grâce à la confiance que le curé Jean lui accorde, Biéler dispose d'une grande de liberté dans l'interprétation et l'exécution de la commande.

LES AUTRES PROJETS POUR L'EGLISE DE ST-GERMAIN:

Deux jours avant l'inauguration, Biéler confie à sa femme qu'il voudrait faire des fresques au-dessus des confessionnaux²⁹².

²⁸³ M. BIELER, décembre 1932, p.149.

²⁸⁴ Le vitrail de l'Ascension sera posé en mai, et mentionné dans le bulletin paroissial du mois de juin. BP, p. 69.

²⁸⁵ M. BIELER, mai 1934, p. 69.

²⁸⁶ M. BIELER, 25 avril 1934, p. 152.

²⁸⁷ M. BIELER, 23 février 1934, p. 164.

²⁸⁸ M. BIELER, 14 mai 1934, p. 168.

²⁸⁹ M. BIELER, 23 mai, p. 169.

²⁹⁰ M. BIELER, 7 décembre 1933, p. 163.

²⁹¹ M. BIELER, 4 avril 1934, p. 165.

En août 1934, cette envie ne l'a pas quitté, mais l'emplacement présumé est différent:

"Il s'arrête devant le bénitier près de la petite porte, et dit: Je voudrais faire là une fresque. J'ai une idée. Il faut la mûrir. Le lendemain soir, je vois qu'il commence un projet".²⁹³"

Sans d'avantage de précisions, nous savons qu'en octobre 1934, il veut travailler aux compositions pour des fresques²⁹⁴. Trois mois plus tard, son projet a déjà pris forme:

"Cette nuit, je me suis réveillé, j'ai vu quelque chose pour mon projet de fresque: La fuite en Egypte (fresque destinée à l'église de Savièse), je me suis levé et j'ai corrigé.²⁹⁵"

Selon la chronologie des citations, cette fresque aurait dû figurer au-dessus d'un bénitier, mais elle ne sera jamais réalisée, Bieler étant sollicité pour divers projets dans le canton de Vaud. Il amorçait également l'exécution des encadrements du chemin de croix à Savièse. Le temps et, peut être l'énergie devaient certainement lui manquer pour mener à terme son projet de fresque. Pourtant, trois ans avant sa mort, âgé de 82 ans, il confie à sa femme "qu'il manque encore à l'église de Savièse des mosaïques à l'intérieur des arcades"²⁹⁶.

10.4 Le vitrail

UN LIVRE OUVERT

Pour comprendre les grandes verrières, il faut connaître le principe de base sur lequel elles ont été créées. Celui-ci est clairement défini par leur commanditaire, le curé Jean:

"Les vitraux d'une église doivent être le reflet de la vie religieuse d'une paroisse."²⁹⁷

L'iconographie choisie s'inspire des croyances religieuses, des légendes et des coutumes des six villages qui forment la commune de Savièse:

- les croyances religieuses: Noël, Epiphanie, Pâques, Ascension, Fête Dieu avec grenadiers, sapeurs et tzambrides, baptême miraculeux de Notre Dame des Corbelins.
- la dévotion aux saint patrons de l'église et des chapelles : saint Germain, saint Christophe, les Rois Mages, Sainte Marguerite²⁹⁸, la Trinité).

²⁹² M. BIELER, 26 mai 1934, p.169.

²⁹³ M. BIELER, 25 août 1934, p. 173.

²⁹⁴ M. BIELER, fin octobre 1934, p.178.

²⁹⁵ M. BIELER, 5 janvier 1935, p.182.

²⁹⁶ M. BIELER, 17 octobre 1945, p.319.

²⁹⁷ BP, mai 1934, p. 69.

- les traditions et les coutumes: la distribution du pain de Pâques, levée du bisse, remise du drapeau.

Ainsi se trouve résumée à travers les vitraux, la vie de la communauté saviésanne où, religieux et profane sont intimement liés. Coutumes vestimentaires (fig.53), traditions musicales rehaussaient les fêtes religieuses telles que Pâques, la Fête Dieu, l'Epiphanie ou l'Ascension. Ce mélange donne une dimension supérieure aux sujets qui inspirent la création artistique.

Biéler confie les cartons à diverses entreprises de verriers. L'atelier Chiara, à Lausanne, est mandaté pour la grande rosace dédiée à Sainte Cécile, pour une partie des petits vitraux des passages latéraux, ceux de la tribune, et le vitrail de l'Ascension. La maison Kirsch et Fleckner, à Fribourg, se chargera des dix autres grandes verrières²⁹⁹.

ARTISTE ET VERRIER:

Pour une analyse plus pointue du travail de Biéler concernant les vitraux de l'église de St-Germain et, afin de saisir sa spécificité, il convient de broser une rapide esquisse de la situation particulière du vitrail au début du siècle.

Tout au long du XXe siècle, on assiste à un foisonnement créatif du vitrail en Suisse. Les tentatives se succèdent pour revivifier un art que le XIXe siècle avait banalisé. D'art prestigieux qu'il était, le vitrail sacré perdure sous trois formes: le vitrail st-sulpicien³⁰⁰, fait de réalisme anecdotique, le vitrail archéologique, s'inspirant largement des verrières médiévales, et le vitrail Art Nouveau³⁰¹. Dans certains cas, la technique consistait à découper de grands morceaux de verre d'y peindre comme sur de la porcelaine, d'où un éclairage morne, sans vibration. La vraie connaissance du métier est délaissée pour une certaine virtuosité picturale qui s'épuise dans la simple transposition d'un tableau.

²⁹⁸ La chapelle des Corbelins à Chandolin, la chapelle de la Trinité à Granois, la chapelle de saint Christophe à Drône, la chapelle des Rois Mages à Ormône, la chapelle sainte Marguerite protectrice du bisse et la chapelle sainte Thérèse aux mayens de la Zour.

²⁹⁹ BP, mai 1934, p. 69.

³⁰⁰ SAVART, Claude, "A la recherche de l'art dit de St-Sulpice" in *Revue d'histoire de la spiritualité*, n°52, 1976, p. 265-282.

³⁰¹ DONGE-GAY, Sophie, "Le vitrail de Poncet à Cingria" in *Patrimoine Fribourgeois, numéro spécial: Le Groupe de St Luc*, n° 5, octobre 1995, p. 46.

Dans le contexte du renouveau de l'art sacré, on décide de redonner au vitrail son éclat en retrouvant une droiture technique, c'est-à-dire en utilisant des verres teintés dans la masse, avec un emploi judicieux de la grisaille. L'artisan verrier devient alors un collaborateur de l'artiste à qui revient le statut de créateur. Depuis 1920, plus de 200 artistes ont participé à la surprenante aventure de ce renouveau³⁰².

DEUX APPROCHES DU VITRAIL DIFFÉRENTES

Pour situer Biéler dans l'évolution du vitrail moderne en Suisse romande au cours des années trente, il est judicieux de comparer son travail à celui de Cingria, qui fait référence en la matière et fait figure de pionnier. Il se distingue par son invention décorative, la liberté de sa facture et le lyrisme de ses couleurs. De seize ans son aîné, Biéler disait de lui:

"[] Cingria a parfois des trouvailles³⁰³".

Pour rendre cette comparaison pertinente, et mieux cerner les diverses techniques artistiques utilisées, il était indiqué de choisir un élément fort dans l'œuvre de chacun d'eux: le vitrail du Drapeau (fig.54) exécuté par Biéler, en 1933, pour l'église de St-Germain, et celui d'Abraham (fig.55) exécuté par Cingria, en 1931, pour la cathédrale de Lausanne³⁰⁴. Biéler, artiste protestant qui travaille à la décoration d'une église catholique, et Cingria, artiste catholique qui participe à la décoration d'un édifice protestant³⁰⁵. Dans le contexte de renouveau de l'art sacré, il arrivait que certains artistes travaillent indépendamment pour les églises des deux confessions.

Le contenu iconographique exploité par Cingria dans cette œuvre ne sera pas abordé dans cette étude. Toutefois, dans l'une et l'autre des scènes représentées, il y a deux personnages principaux (l'évêque et le banneret, ainsi qu'Abraham et son fils) dont un est représenté en

³⁰² YOKI, *Vitraux modernes en Suisse*, Office du Livre, 1971, p. 18.

³⁰³ M. BIELER, août 1932, p. 147.

³⁰⁴ En 1928, la mise au concours pour les vitraux de la cathédrale de Lausanne, se fait sur invitation. Ernest Biéler faisait alors partie des six artistes choisis, aux côtés de Cingria. Ce projet n'eut aucune suite pour lui et, Madeleine Biéler écrira à ce propos en février 1930: " On est revenu à la charge au sujet des vitraux de la cathédrale de Lausanne. "Il y a deux ans, me dit-il, on m'a demandé de participer à un concours, mais j'ai refusé, car c'est comme si on demandait à un avocat de refaire ses examens de droit. Il aurait fallu créer une œuvre d'ensemble, entre artistes qui pouvaient se comprendre. Ces bribes que l'on donne à celui-ci parce qu'il est franc-maçon, à cet autre parce qu'il est catholique, et à ce troisième parce qu'il est protégé en haut lieu, c'est un scandale et personne ne dit rien." M. BIELER, p.127.

³⁰⁵ DONCHE-GAY, Sophie, *Les vitraux du XXe siècle de la cathédrale de Lausanne*, Payot, Lausanne, 1994.

pied. Cette situation est traitée différemment par les deux artistes. La comparaison fera ressortir les spécificités techniques et stylistiques propres à chacun.

Chez Cingria, il y a un nombre restreints d'éléments: deux figures, absence de paysage. Il ne s'attarde pas sur les détails. La figure monumentale d'Abraham occupe toute la hauteur de la verrière. Elle s'affirme sur un fond neutre, constitué de carreaux découpés de manière régulière. A ses pied, on distingue Isaac. Le dynamisme des lignes, la position de trois quart, le geste ample d'Abraham et l'utilisation du raccourci pour le corps d'Isaac théâtralise la composition. Ceci a comme effet de mettre le spectateur dans un rapport de frontalité face au vitrail.

Chez Biéler la scène est composée totalement différemment. Il découpe l'espace du vitrail en trois plans qui se succèdent les uns aux autres. Au premier plan, des soldats acclament la bénédiction du drapeau et un notaire tient le parchemin rapportant l'événement illustré. Au second plan, l'Evêque Jost, suivi de ses chanoines, bénit le drapeau qu'il vient de remettre au banneret de Savièse. Celui-ci l'agite fièrement. Au troisième plan, devant le château de l'évêque, est alignée une troupe de Saviésans portant des hallebardes. Contrairement à l'effet recherché par Cingria, cette composition en strates invite le spectateur à entrer dans le vitrail. Biéler privilégie un réalisme détaillé plutôt qu'un découpage simple des surfaces. Il se soucie de la lisibilité de la scène représentée, comme en témoigne la profusions des détails et le réalisme des couleurs: le costume épiscopale de l'évêque, l'habit porté par les Suisses en service à l'étranger (tenu du banneret), les caractères lisibles du texte figurant sur le parchemin³⁰⁶.

Le vitrail d'Abraham témoigne de la liberté de facture que s'accorde Cingria dans son travail. Par exemple une certaine stylisation ornementale que l'on trouve dans le tombé des vêtements qui fait penser à des flammes. Déclinées à partir de la richesse chromatique de l'arc-en-ciel (jaune, orange, rouge, vert, bleu violacé) les couleurs flamboient. Cet éclat est dû non seulement au choix des couleurs, mais également à celui de leur juxtaposition ou encore à celui de la composition (dégagement des personnages, épuration du champ de fond) et des

³⁰⁶ Traduction du texte figurant sur le parchemin: L'an 1626, Hildebrand Jost, prince évêque de Sion, en reconnaissance de la bravoure des Saviésans et des mérites qu'ils se sont acquis dans les guerres contre la Savoie, confirme les privilèges qui leur ont été accordés par ses prédécesseurs et leur fait don de cette bannière, insigne.

verres qui sont exclusivement teints dans la masse. Peu apparente, la grisaille renforce discrètement l'effet de cerne afin d'accentuer les contrastes.

Employant la grisaille différemment, Biéler dessine sur les verres. Le vitrail du Drapeau donne de nombreux exemples: éléments architecturaux et paysage du troisième plan, visages des personnages. Ceci lui permet une grande précision dans le rendu des détails. L'inconvénient étant qu'il se rapproche ainsi un peu trop de la technique de la peinture. Un tel rendu, spécialement sur les parties claires (mollet du banneret, mains des soldats), indique que Biéler travaille avec du verre blanc sur lequel il peint à la grisaille. Par contre, pour les parties fortement colorées (bleu, vert, rouge), il utilise des verres teints dans la masse. Autre différence intéressante par rapport à Cingria, le plomb, qui délimite chez ce dernier les contours des pièces de verre, est souvent imité à la peinture par Biéler et, ne correspond alors plus au contour réels de la pièces de verre (cheveux roux du soldat au premier plan). Privilégiant le réalisme, il n'y a pas de dominante chromatique, les couleurs choisies sont riches et nuancées.

Malgré une influence traditionnelle prépondérante, Biéler s'accorde quelques audaces, comme par exemple la liberté de facture dans le rendu du drapeau savièsan. Dans un dégradé de rouge, les pièce de verre s'emboîtent les unes aux autres pour former un mouvement dynamique. Dans les zones plus claires, on reconnaît l'utilisation du pinceau au tracé large et spontané. Dans cette partie du vitrail, proche d'une conception moderne, Biéler fait preuve d'une liberté d'expression appréciable.

L'examen attentif du vitrail du Drapeau a fait ressortir certains aspects stylistiques et formels communs au programme global. La comparaison avec Cingria, figure de proue du vitrail moderne, démontre que Biéler propose un travail qui oscille entre un ensemble traditionnel et un ensemble moderne. Cela fait d'ailleurs la spécificité du programme au même titre que l'iconographie locale qu'il illustre.

VITRAIL DE L'ASCENSION

Lorsque dix des onze vitraux sont placés, Biéler ne semble pas satisfait:

"Quant aux vitraux, on aurait pu faire tellement mieux; on n'a pas assez respecté les tons et les valeurs.³⁰⁷."

L'abus de la grisaille et le sertissage en plomb ne mettent pas assez les formes en valeur. L'atelier de verrier Kirsch et Fleckner a sa part de responsabilité dans ce résultat mitigé. Cela pourrait expliquer pourquoi Biéler s'adressera pour le dernier vitrail exécuté aux ateliers Chiara, à Lausanne. Pour le vitrail de l'Ascension (fig. 56), non seulement l'atelier d'exécution a changé, mais la conception globale du vitrail est différente du reste du programme. Le Christ, représenté en pied, occupe toute la hauteur du vitrail qui est régi par une composition presque exclusivement frontale, bidimensionnelle. Sur un même plan, les apôtres à la tête auréolée, les anges entourant le Christ aux bras levés, donnent une dynamique ascensionnelle à l'ensemble du vitrail. La grisaille reste abondante, mais les détails sont moindres. Exécuté dans des tons puissants et chauds, avec une dominante des couleurs rose et bleue, le vitrail dégage une atmosphère de mystère et d'intimité unique dans le programme.

LIBERTE ICONOGRAPHIQUE:

L'analyse du vitrail du Drapeau permet également de mettre en évidence la liberté que s'accorde l'artiste par rapport aux orientations iconographiques initialement choisies.

Le vitrail est un exemple emblématique réunissant croyances religieuses, coutumes et fait historique.

En 1475, l'évêque Walter Supersaxo reconnut officiellement la bravoure et les mérites de ses sujets de Savièse, lors de la bataille de la Planta. A cette occasion, il leur fit don d'une bannière communale. L'ancienne, un fanion triangulaire, fut déposé aux archives, où elle se trouve encore, et les Saviésans n'arborèrent plus désormais que la glorieuse bannière de 1475.

En 1622, L'Evêque Hildebrand Jost, évêque de Sion, confirma les anciens privilèges accordés par ses prédécesseurs aux Saviésans et, leur fit don d'un second drapeau, semblable à celui de 1475, mais de plus petites dimensions. Ce dernier est représenté sur le vitrail du Drapeau³⁰⁸.

³⁰⁷ M. BIELER, 23 avril 1934, p. 166.

³⁰⁸ M. BIELER, novembre 1934, p. 85.

L'évêque bénit le drapeau qu'il vient de remettre au banneret de Savièse dans lequel Biéler s'est lui-même représenté. On reconnaît en ce soldat, revêtu de l'habit des Suisses au service étranger, les traits fins et élégants de Biéler. En effet, l'artiste avait demandé au curé Jean l'autorisation de se représenter sur ce vitrail, portant le drapeau. L'argument principal de sa requête s'appuie sur le fait que, lors de la bataille de la Planta, les Ormonans (communauté vaudoise) étaient venus en aide à l'évêque de Sion, comme d'ailleurs les Bernois et les Soleurois. Même s'il n'appartient pas à la communauté des Ormonans, Biéler est vaudois et s'identifie à cet événement. Il estime que ce fait historique légitime son droit de représentation au port du drapeau³⁰⁹. Le curé Jean accepte sa proposition.

D'une part, cette requête témoigne d'une complicité profonde entre les deux hommes. D'autre part, elle confirme la liberté iconographique accordée à l'artiste, qui propose une mise en scène personnelle de l'évènement. De même, il immortalisera la personnalité du curé Jean dans le *vitrail de sainte-Marguerite* et, celle du révérend chanoine Bridy administrant le baptême dans le *Vitrail de la Nativité*³¹⁰.

Il est intéressant de relever ici que le vitrail du drapeau est offert par les jeunes Saviésans. Le curé Jean leur attribue ce vitrail qui magnifie la loyauté et le courage des partisans de l'évêque.

10.5 La mosaïque

RECHERCHE ET CONCEPTION

Le chemin de croix reprend les quatorze stations codifiées par la tradition religieuse. Elles s'enchaînent au-dessus des piliers larges des passages latéraux (fig. 29 et fig.30), à l'intersection de deux écoinçons, et dans les chapelles latérales, racontant le drame de la Passion:

"[] l'idée de l'artiste: inspirer la piété par la pureté des lignes et l'attitude des personnages."³¹¹

³⁰⁹ Témoignage oral de Norbert Roten, qui était major de table le 28 mai 1934, jour de l'inauguration de l'église de St-Germain.

³¹⁰ M. BIELER, 1933, p. 156-157.

³¹¹ BP, p.111.

Biéler conçoit son chemin de croix en stations séparées et encadrées³¹². Le sens de lecture, clairement défini par l'orientation des personnages, se fait du bras oriental du "transept" au bras occidental en longeant les parois de la nef. La signature de l'artiste est visible sur la première station du chemin de croix, dans le coin inférieur droit.

Ce travail artisanal de qualité, respectant les techniques anciennes, demande la contribution personnelle de l'artiste et non l'achat de matériaux industriellement préparés.

Tout d'abord, il choisira les émaux, les pierres, les verres colorés fabriqués particulièrement à cet effet. C'est en France et en Italie, dans les fabriques renommées pour leur bienfaisance, que Biéler se les procurera:

"A Venise, recherche de mosaïques. Au fond d'un passage, il découvre un émailleur devant ses fours et ses moules. "Un véritable artisan d'autrefois, remarque-il avec ses ouvriers qui coulent le verre et l'émail. Il m'a montré ses échantillons, une immense gamme de tons³¹³"

"Il va voir les mosaïques qu'on lui prépare et y passe une grande partie de la matinée³¹⁴".

"Il fait nuit mais il a encore le courage d'aller surveiller l'emballage de sa commande de mosaïques³¹⁵".

Après réception des tesselles, il faut les trier, travail qu'il confiera à ses aides³¹⁶, et les découper:

"Il travaille toute la journée à l'atelier. On entend le bruit des machines qui coupent les mosaïques.³¹⁷ "

TECHNIQUE ET REALISATION

Biéler dessine, puis peint ses compositions grandeur nature sur des cartons. L'ensemble donnant enfin satisfaction, il faut placer et numéroter chacune des tesselles, on en compte pas moins de 10'000 par station, puis, les reporter sur une plaque d'éternit sur laquelle ils seront soudés au ciment lent³¹⁸. Vient ensuite le transport depuis l'atelier jusqu'à Savièse où les plaques sont fixées dans le mur, à l'endroit choisi.

³¹² Se référer au chapitre concernant l'encadrement des stations du chemin de croix, p. 70.

³¹³ M. BIELER, 26 novembre 1933, p. 160.

³¹⁴ M. BIELER, 27 novembre 1933, p. 161.

³¹⁵ M. BIELER, 29 novembre 1933, p. 163.

³¹⁶ M. BIELER, 4 décembre 1933, p. 163.

³¹⁷ M. BIELER, 2 décembre 1933, p. 163.

³¹⁸ BP, juillet 1935, p. 93.

Dans son travail d'atelier, Biéler s'inspire plus particulièrement de la technique des mosaïstes Byzantins:

"La vraie manière, c'est la manière byzantine"³¹⁹.

"Byzance a dû être merveilleuse!". Il est hanté par cette vision; plus d'une fois il évoque Byzance et son rayonnement artistique"³²⁰.

C'est essentiellement en Italie que Biéler étoffa ses connaissances. Il visita, chaque année, entre 1929 et 1932, de grands ensembles de mosaïques tels que Torcello, Ste-Praxède à Rome, et St-Marc à Venise.

En 1932 déjà, il avait pu expérimenter la technique pour la commande de l'Hôtel de Ville du Locle (fig.)³²¹. Comme il le dit lui-même, il a énormément appris grâce à cette première commande. Elle lui a permis de corriger certaines idées préconçues qu'il pouvait avoir sur le sujet. Il retiendra, entre autre, que "la disposition des pierres joue un rôle énorme, plus que la couleur"³²².

"Si je refais une mosaïque, je saurai mieux m'en tirer. Ce n'est pas de la peinture, c'est autre chose"³²³.

Peintre expérimenté, Biéler, armé de patience et de persévérance, s'approprie peu à peu la technique du mosaïste. Conscient de la différence entre les deux pratiques artistiques, il porte un regard critique sur les mosaïques réalisées par certains peintres:

"A Rome, dans une chapelle décorée par Raphaël, il trouve très ennuyeuses les mosaïques exécutées d'après les cartons de l'artiste: "Raphaël a vu en peintre, non en mosaïste, c'est une démonstration très claire de l'erreur du raccourci, qui demande un trompe-l'œil du modelé, incompatible avec le but décoratif de la mosaïque...Il y a ici des mosaïques qui ne valent pas les mosaïques naïves"³²⁴.

Il fait référence ici aux mosaïques byzantines. Naïves, parfois maladroitement, elles doivent être lues facilement à distance. La recherche de lignes simples, l'absence de perspective prévalent dans l'esprit décoratif des Byzantins. C'est sur cette tradition que s'appuie Biéler, tout en laissant place à son interprétation personnelle:

³¹⁹ M. BIELER, p.147.

³²⁰ Ibid.

³²¹ La mosaïque est placée sur la façade ouest de l'édifice, le sujet central est *La Paix*, au-dessous de celle-ci, quatre groupes symbolisant la travail de l'homme: *Les horlogers, les laboureurs, les constructeurs, la maternité*. Cette mosaïque de 35m carré a été exécutée par Biéler dans son atelier du Monteiller, d'après ses cartons.

³²² M. BIELER, août 1932, p. 147.

³²³ Ibid.

³²⁴ M. BIELER, 1929, p. 125.

"Dans la mosaïque, il y a certaines règles établies par les byzantins mais il y a encore d'autres possibilités. On peut considérer chaque pierre d'une mosaïque comme une note de musique, et il y a tant de manières de les disposer"³²⁵.

Ve STATION

L'examen attentif de la Ve station fera ressortir certains aspects formels et stylistiques communs à toutes les stations (fig. 57).

L'épisode concerné est celui dans lequel Simon de Cyrène aide Jésus à porter sa croix. Le nombre des personnages est réduit à l'essentiel: à la droite du Christ, Simon, à gauche, deux soldats.

L'espace est délimité par une bordure irrégulière de couleur brun foncé. Cette bordure est différente pour chaque station et, la couleur choisie rappelle celle utilisée pour le traitement de la scène. Les figures s'inscrivent dans cet espace à la manière de supports architecturaux. Le personnage de Simon, à droite, ainsi que le premier soldat, à gauche, semblent soutenir la scène, consolidant l'ordonnance architecturale et décorative de l'œuvre.

"Chez les Byzantins, il y a une grande élégance de composition, venue des Grecs. La mosaïque a un côté architectural, une puissance si simple, linéaire"³²⁶.

Biéler a simplifié la composition à l'extrême. Il s'en dégage une certaine raideur, caractéristique d'un primitivisme qui tranche avec le style très élaboré des vitraux.

"Avec la mosaïque, répète-t-il, on est obligé à une grande sobriété, une grande simplicité, et à ne mettre que le principal []"³²⁷.

D'après la même source, il aurait cherché à dégager et à affirmer les grandes lignes décoratives. C'est ce qui expliquerait, dans le chemin de croix la prépondérance des diagonales qui contrastent avec les éléments curvilignes. Dans cette station, la diagonale formée par la croix contraste avec l'ondulation du sol et les lignes courbes qui composent les vêtements des personnages.

On remarque également que Biéler a voulu affirmer les lignes du dessin, les traits caractéristiques du visage ainsi que les plis des vêtements. Comme il le dit lui-même, il

³²⁵ M. BIELER, 4 décembre 1933, p. 163.

³²⁶ M. BIELER, p. 124.

³²⁷ M: BIELER, avril 1934, p. 167.

cherche "l'ordonnance et la disposition des touches, plutôt que la vibration des couleurs"³²⁸. Le mosaïste utilise des "nuances" heurtées non pas fondues, le dégradé n'appartient pas à son répertoire technique.

Dans l'ensemble des stations, il utilise l'or de façon modérée. La qualité du travail effectué laisse penser que les smalts sont dorés à la feuille.

Les teintes dominantes ont été choisies dans les gammes froides. L'accord de bleu, gris et blanc domine dans la plupart des stations. Toutefois, l'ensemble des mosaïques est illuminé de teintes riches et variées, qui rappellent celles des vitraux. Dans la Ve station, la croix bleue³²⁹, centre de la composition, ainsi que les différents tons de verts utilisés pour le sol, contrastent avec les teintes brunes choisies pour les personnages.

L'alternance de tesselles de couleur dans les vêtements des quatre figures, sans souci de réalisme, révèle la priorité accordée à l'effet décoratif. Y contribue la fantaisie avec laquelle la lumière joue sur les étoffes, l'absence de perspective ainsi que le manque d'expression des personnages:

"J'aurais pu affirmer d'avantage les têtes et les mains, mais était-ce nécessaire? On verra ce qui manque, une fois que tout sera posé"³³⁰.

LIBERTE ICONOGRAPHIQUE:

On ne saurait trouver meilleur exemple que la XIIe station (fig.58) pour mettre en évidence la liberté que s'accorde l'artiste par rapport au sujet traité.

A l'occasion d'une visite pastorale qu'il fit à Savièse peu avant l'inauguration de l'église, Mgr Biéler, tomba en arrêt devant la station représentant le Christ mort sur la croix. Le prélat rendit le peintre attentif au fait que cette station n'était pas absolument fidèle, dans sa conception, à la tradition évangélique relative à la Crucifixion.

³²⁸ M. BIELER, p. 147.

³²⁹ "Le bleu, couleur de la Madonne, est la couleur de prédilection de Biéler: c'est qu'il est aussi la couleur préférée de Savièse". BP, juin 1936, p. 103.

³³⁰ M. BIELER, 27 avril 1934, p. 167.

En effet, sur la mosaïque, on voit le Christ avec la main droite non pas clouée sur la croix mais légèrement tendue vers l'avant. Interpellé le peintre répondit respectueusement à Mgr. Bieler qu'il acceptait cette remarque, mais qu'il s'en défendait. Il précisa, de manière très diplomatique, que l'artiste devait pouvoir bénéficier, en concevant son œuvre, d'une large liberté d'expression.

Il avait intentionnellement représenté le Christ dans un geste d'accueil à l'adresse de l'humanité tout entière. A son avis, la liberté qu'il avait prise en libérant la main droite pour expliciter son idée, ne portait aucunement atteinte à la dignité du Crucifié. Satisfait de cette réponse, Mgr. Bieler félicita le peintre pour son œuvre.³³¹

Ainsi, le climat de confiance et de respect mutuel permet à Bieler quelques audaces. Celles-ci n'ont pas porté préjudice à l'harmonie de l'ensemble. On peut admirer la sérénité qui se dégage du chemin de croix, n'inspirant ni révolte ni désespoir mais recueillement et pitié.

11 Conclusion:

UNE METAMORPHOSE:

L'aspect **extérieur** de l'église de St-Germain a été considérablement modifié. L'adjonction de deux travées allongea la nef, la construction des passages latéraux l'élargit. La pierre apparente, ainsi que l'ocre jaune des passages latéraux remplacent le précédant enduit. Le porche, la rosace, la croix de tuf et la corniche sont autant d'éléments nouveaux qui enrichissent les façades. Suite à un tel agrandissement, on pourrait trouver une certaine disproportion de l'édifice.

A l'**intérieur**, la métamorphose est tout aussi importante, elle s'illustre sur deux registres différents. D'une part, il y a les changements importants dans l'aménagement de la nef. L'abaissement du sol, les dix piliers au socle réduit, la modification des arcs des grandes verrières, l'adjonction des passages latéraux, tout contribue à lui donner une ampleur et une élégance qu'elle n'avait pas avant la rénovation. D'autre part, l'intérieur, doté d'un chœur

³³¹ Témoignage oral de Norbert Roten. Voir note 309.

richement décoré, habillé par les mosaïques du chemin de croix, de ses encadrements et de la frise, éclairé par les nombreux vitraux, a changé complètement d'atmosphère.

Grâce à des piliers sobres, élancés, l'architecture permet d'embrasser d'un seul regard l'ensemble de la décoration qui se distingue par son homogénéité. L'unité est rendue par les correspondances entre les différents éléments constitutifs et par la cohésion entre le décor et l'architecture:

- bonne intégration des mosaïques à l'intersection des larges équinsons
- polychromie dont le ton exact est déterminé par la coloration des vitraux et des mosaïques
- jeux de couleurs entre les éléments créés
- répétition de certains motifs géométriques jusque dans les détails en fers forgés et en bois

La recherche d'une telle cohérence est mue par l'ambition de créer une "œuvre d'art total". Biéler, capable de dominer des expressions artistiques différentes, a mis son talent au service de cette mission.

ELEMENTS DE CRITIQUE:

L'artiste, âgé de 70 ans, réalisa pour la première fois, une œuvre d'ensemble, d'art religieux. Biéler exécute un travail exemplaire qui correspond aux attentes de son commanditaire: "écrire en couleur" la foi et l'histoire d'une communauté. Désireux de rendre son travail accessible et le plus proche possible de la réalité, il multiplie les détails. Cette contrainte, qui rend la composition complexe, l'amène à une conception du vitrail proche de celle du tableau. Selon certains historiens d'art, la qualité artistique de la décoration est discutable, en regard de ces éléments.

Etudier la rénovation de 1933 uniquement sous son aspect technique et artistique serait réducteur. L'histoire de cette rénovation dépasse les murs de l'édifice. C'est l'histoire d'une communauté toute entière qui s'investit financièrement, physiquement et spirituellement dans le projet. C'est aussi l'histoire d'une amitié durable entre deux personnalités fortes et cultivées que certaines divergences confessionnelles auraient pu séparer. C'est l'occasion pour Biéler de

laisser une trace dans sa contrée de prédilection, immortalisant ainsi le mythe de l'artiste de Savièse qu'il avait lui-même inspiré.

SIMILITUDES AVEC LES CONSTRUCTIONS DE CHAMOSON (1928-1933) ET DE FULLY (1934-1940)

En Valais, dans le boum des rénovations du début du XXe siècle, peu d'édifices sont comparables à celui de St-Germain. En 1922, l'église paroissiale de Chippis subit également d'importantes transformations. Similaire au cas de St-Germain par l'envergure des travaux entrepris, elle n'offre, cependant, pas d'autres éléments de comparaisons. Dans les divers cas valaisans connus à cette époque, les interventions effectuées sont beaucoup plus partielles. La rénovation de 1933 est une opération de grande envergure qui implique un remaniement total de l'intérieur et de l'extérieur. De ce fait, il est plus approprié de la comparer aux églises de Chamoson et de Fully qui sont construites à neuf³³².

Ces deux constructions ont été effectuées dans la même décennie que la rénovation de St-Germain et par le même architecte qui travaille successivement pour l'église de Chamoson, inaugurée en 1929³³³, celle de St-Germain, inaugurée en 1934, et enfin celle de Fully, inaugurée en 1937³³⁴. Le décor des deux nouvelles églises, créé par Bille, offre des similitudes avec celui de St-Germain³³⁵: il est créé pour faire corps avec les formes architecturales conçues, dans les trois cas, par Praz.

A Chamoson, de même qu' à St-Germain, l'apport décoratif est envisagé après la période de construction. L'unité de l'ensemble est préservée, comme en témoignent les stations du chemin de croix qui s'intègrent parfaitement bien dans l'espace vierge entre les arcades et les fenêtres hautes. A Fully, Bille insistera pour élaborer son projet sur la base des plans de construction. Il n'hésitera pas à demander quelques modifications à l'architecte³³⁶.

³³² Dans ces deux cas, seul le clocher de l'ancien lieu de culte a été conservé. A propos des églises Chamoson et de Fully voir: HIROZ-FARQUET et WYDER, catalogue d'exposition, *Edmond Bille (1878-1959)*, 1979.

³³³ Les travaux pour la nouvelle église de Chamoson débutent en 1928, l'inauguration a lieu en 1929 mais le travail ne sera totalement terminé qu'en 1933.

³³⁴ Les travaux pour la nouvelle église de Fully débutent en 1934, l'inauguration a lieu en 1936 mais le travail ne sera totalement terminé qu'en 1940.

³³⁵ Les différences techniques et stylistiques qui opposent les décorations des deux artistes ne sera pas traitées dans cette étude.

³³⁶ Bille fait modifier les fenêtres de la nef, supprimer les remplages, et corriger le dessin de l'autel. HIROZ-FARQUET, p. 28.

Les décorations des églises de Chamoson, St-Germain et Fully sont trois exemples que l'on peut qualifier "d'œuvre d'art totale"³³⁷. Elles participent, par leur étendue et leur complexité, à la revalorisation des arts décoratifs et appliqués³³⁸.

ENTRE ASSIMILATION ET CREATION: UNE CONTINUITE DANS LE TEMPS

L'étude de cette rénovation permet d'amorcer une réflexion sur la continuité. Certains éléments ont été conservés, d'autres détruits, modifiés ou ajoutés. Cela signifie qu'il y a une part d'assimilation d'éléments anciens et une autre de création d'éléments nouveaux.

C'est ainsi que subsistent des éléments anciens appréciables tels que le chœur, le clocher, la voûte et clés de voûte des trois premières travées. Dans les nouvelles parties de la nef, on dessine les voûtes, les clés et les dix colonnes selon le modèle de l'église gothique. Les reconstitutions proposées sont justifiées, et s'intègrent dans le nouveau visage de l'édifice, mais restent un greffon moderne sur un substrat ancien.

Les lignes directrices ne correspondent pas aux critères scientifiques de la restauration mais, elles ont inspiré la conduite rigoureuse du projet:

- Rechercher l'harmonie de l'édifice en respectant , l'équilibre entre la décoration, le mobilier et l'architecture.
- Préserver les traces du passé.

La recherche du charme et de l'élégance fait, à cette époque, concurrence à l'esprit scientifique. Si la rénovation de St-Germain mélange l'assimilation d'éléments anciens et la création d'éléments nouveaux, l'importance des travaux entrepris remet en question le bien fondé d'un tel choix.

Qu'est ce qui était préférable: Construire un édifice entièrement neuf supprimant ainsi toutes traces du passé? ou Intégrer à l'édifice existant des éléments nouveaux sachant qu'il perdrait ainsi une partie de sa valeur historique?

³³⁷HIROZ-FARQUET, p. 18.

³³⁸ Bille réalisa plusieurs décoration en mosaïques à l'église de Fully: façade extérieure (St-Symphorien, St-Gothard, St-Ours) et tympan des trois entrées. HIROZ-FARQUET, p. 84. Il utilise également cette technique à l'église de Chamoson: chœur (Résurrection). HIROZ-FARQUET, p. 47.

A ce propos les points de vues divergent. Le critique d'art français Emil Vuillermoz a donné son opinion (Annexe 17: p. 53):

" Et bien, le miracle de Sion est que votre ville – qui plonge de si vivantes racines dans l'histoires – a trouvé le moyen de "dédire" harmonieusement son présent de son passé. c'est un phénomène très rare.

J'en ai noté, au passage, deux preuves frappantes. Vous savez avec quelle difficultés les arts plastiques modernes arrivent à s'intégrer dans le développement logique d'une civilisation. Dans l'Europe entière on voit les villes et les hommes divisés par une sorte de "ligne de partage" des goûts. L'art moderne se juxtapose à l'ancien, sans transition ni contact. Chez vous, la modulation s'est faite avec une douceur et une élégance exceptionnelles.

J'ai eu cette révélation, d'abord en visitant l'église de Savièse."³³⁹

ENTRE LE SILENCE ET LES ELOGES

La critique du canton reste silencieuse au sujet de l'étonnante métamorphose de l'église de St-Germain. D'ailleurs, Madeleine Biéler s'en plaint:

"Vous serez peut-être surpris qu'on ne cite que l'opinion de Vuillermoz à propos de l'église de Savièse mais aucune revue d'art en Suisse n'en a parlé".³⁴⁰

Une personnalité forte, extérieure au pays, ne se privera pas non plus d'affirmer sa prise de position: Mr. Manson, directeur de la Tate Galery de Londres. Lors de sa visite en Suisse, il insiste pour visiter l'église de St-Germain qui est en chantier et dira à ce propos:

"J'ai vu deux fanatiques, le Curé, fanatique de son église, et Biéler, fanatique de son art!".³⁴¹

et Madeleine de renchérir:

"[] pour le curé Jean, c'est l'art au service de Dieu; pour Biéler, je ne suis pas très sûr que ce ne soit pas la religion au service de l'Art".³⁴²

Lorsque Manson publie son ouvrage sur Biéler, il n'oubliera pas de faire l'éloge de son travail à St-Germain. Il cite quelques ligne de la lettre de Vuillermoz, puis, il souligne:

"[] l'importance de cette œuvre dont la réalisation a été permise à l'artiste grâce à la compréhension d'un prêtre au goût indépendant et sûr, le Curé de Savièse".³⁴³

La rénovation de 1933 est un cas particulier. Cela est dû à l'ampleur des travaux exécutés et à la spécificité de la décoration. Son histoire est marquée par un souci de cohérence esthétique

³³⁹ Extrait d'une lettre dans laquelle l'auteur résume ses impression à la suite de sa visite à Sion et à Savièse. Cette lettre est adressée à un de ses amis et, publiée, en 1935, dans la Feuille d'Avis de Lausanne.

³⁴⁰ FEB, II/02/01-03, 25 novembre 1936, lettre de Madeleine Biéler à Mr. Chaponnier.

³⁴¹ M. BIELER, 2 novembre 1933, p. 159.

³⁴² Ibid.

³⁴³ MANSON, James-Bolivar, *Ernest Biéler: peintre suisse*, éd. La Concorde, Lausanne, 1936.

et un effort de recherche artistiques. Le nouveau visage de l'église de St-Germain est un ensemble d'inspiration éclectique, témoin d'une étonnante aventure humaine. S'il ne suscite qu'un faible retentissement en Valais et en Suisse, il inspire les éloges de la communauté saviésane.

12 Bibliographie

SIGLES ET ABREVIATIONS

SOURCES

AC	archives communales
AES	archives de l'évêché de Sion
AMH	archives des monuments historiques
AP	archives paroissiales
BP 1998.	<i>Bulletins paroissiaux de Savièse: 1929-1958</i> , éd. de la Chervignine, 1998.
FEB	BIELER, Ernest, fonds déposé au Département des Manuscrits de la Bibliothèque cantonale et universitaire de Dornigen.
M. BIELER	BIELER, Madeleine, <i>Ernest Bieler: sa vie, son œuvre</i> , Lausanne, 1953.
OMAH	Office des monuments d'art et d'histoire
SP	supplément papier
SR	supplément registre
WICK	WICK, Emil, manuscrit AN VI 50, bibliothèque publique de l'Université de Bâle, 1864-1867. Il existe exemplaires dotés de reproductions, notamment aux archives cantonales du Valais, sous la cote AVL 529.

SIGLES ET ABREVIATIONS

BIBLIOGRAPHIE

Auf tour de Chillon, archéologie et restauration au début du siècle. Sous la responsabilité de Denis Bertholet, Olivier Feihl, Claire Huguenin, Lausanne, 1998.

BAILLOD, W., *Etude historique sur l'Hôtel de Ville du Locle*, Lausanne, Imprimerie de la Concorde, 1919.

BELLWALD, Bernard, *Ernest Bieler. Dessins*, Lausanne, 1957.

BERCHTOLD, Alfred, *La Suisse romande au cap du XXème siècle*, Lausanne, 1963.

BIELER, Madeleine, *Quelques souvenirs sur la vie du peintre Ernest Biéler: 1884-1900*, [lu à l'inauguration de la fresque de la salle du Grand Conseil à Sion le 7 février 1944], plaquette tirée à 200 exemplaires, Lausanne, 1945.

BOUILLON, Paul, *Journal de l'Art Déco: 1903-1940*, Genève, Skira, 1988.

CASSINA

CASSINA, Gaëtan, "L'œuvre commune de l'architecte Ulrich Ruffiner et du peintre Hans Rinischer", in *Etudes de Lettres*, Revue de la Faculté des Lettres de l'université de Lausanne, Lausanne, 1997, p.47-66.

CATALOGUE D'EXPOSITION, *l'Ecole de Savièse*, [7 juillet au 16 septembre 1974, Manoir de Martigny], établi par Bernard Wyder, Saint-Pierre-de-Clage, 1974.

CATALOGUE D'EXPOSITION, *Ernest Biéler (1863-1948) - Rétrospective du cinquantenaire*, Pierre Alain Crettenand (dir.), cat. exp. Savièse, Maison de commune, 1998-1999.

CATALOGUE D'EXPOSITION, *Ernest Biéler (1863-1948): du réalisme à l'Art nouveau*, [3 juillet au 10 octobre, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 1999], conception et organisation de l'exposition Jörg Zutter et Catherine Lepdor, Skira, Lausanne, 1999.

CATALOGUE D'EXPOSITION, 1900: *Symbolisme et Art nouveau dans la peinture Suisse*. cat. éd. par Christophe Vögele, Matteo Bianchi, Pascal Ruedin, en collaboration avec Simona Martinoli, Franz Müller, Solothurn, Bellizona, Sion, cop. 2000.

CATALOGUE D'EXPOSITION, *Edmond Bille (1878-1959)*, [12 juillet au 30 septembre 1979, Manoir de Martigny], établit par Bernard Wyder, Saint-Pierre-de-Clage, 1979.

CATALOGUE D'EXPOSITION, 1865-1932. *Joseph Morand*, n°6, Le manoir de Martigny, 1984.

CATALOGUE D'EXPOSITION, *Raphael Ritz (1829-1894)*, [Rétrospective, 14 août au 26 septembre, centre culturel La Poste, Viège, 1999], collab. du Musée cantonal des beaux arts de Sion, Rotten-Verlag, contribution de Sabine Leyat, Anton Nanzer, Maya Ritz, Pascal Ruedin, Walter Ruppen et Erwin Treu, Viège, 1999.

CAVIEZEL

CAVIEZEL, Nott, "Typologie und Motiv: Zu den gotischen Stufenhallen in der Schweiz" in *Unsere Kunstdenkmäler*, n°43, 1992, p.19.

CINGRIA, *La Décadence de l'art sacré*, Lausanne, 1917.

- CINGRIA, *"Renaissance de l'art religieux"* in *Nova et Vetera*, 1933, pp. 311-312.
- CURCHOD CURCHOD, Annelise, *Ernest Biéler. Art Nouveau, art d'ensemble*, mémoire de licence, Université de Lausanne, 1975.
- DE LA RIESTRA, Pablo, *Die gotische Architektur in der Schweiz*, Rothus, Solothurn, 2002.
- DENIS M., "La crise de l'art religieux moderne" in *Vie et arts liturgiques*, avril 1923.
- DONCHE-GAY DONCHE-GAY, Sophie, *Les vitraux du XXe siècle de la cathédrale de Lausanne*, Payot, Lausanne, 1994.
- DONNET DONNET, André, *Le Musée de Valère et la protection des monuments historiques en Valais jusqu'en 1935*, Sion, 1946.
- DONNET; André, *Guide artistique du Valais*, Sion, 1954.
- DUBUIS et LUGON DUBUIS, François-Olivier, LUGON, Antoine, *De la mission au réseau paroissial. Le diocèse de Sion jusqu'au XIIIe siècle*, Sion, 2002.
- DUBUIS, Catherine, RUEDIN, Pascal, *Marguerite Burnat-Provins: écrivaine et peintre (1872-1952)*, éd. Payot, Lausanne, 1994.
- ELSIG, Frédéric, "Raphy Dalèves (1878-1940), un "primitif moderne"" in *Revue suisse d'art et d'archéologie*, n°55, 1998, vol.I, p.41-44.
- ELSIG ELSIG, Patrick, "L'Etat du Valais et la protection du patrimoine bâti" in *Vallesia*, vol.53, 1998, pp.387-411.
- FOSCA, François, *Histoire de la peinture suisse*, Genève, 1945.
- FURRER FURRER, Sigismund, *Geschichte, Statistik und Urkundensammlung über Wallis*, 3 volumes, Sion 1850-1854.
- GAMBONI 1986 GAMBONI, Dario, "Route ouverte, route barrée: l'art d'église protestant" in 19-39. *La Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne, Payot, 1986, pp.73-81.
- GAMBONI et MORAND GAMBONI, Dario, MORAND, Marie Claude, "Le renouveau de l'art sacré". Note sur la peinture d'église en Suisse romande, de la fin du XIXe siècle à la seconde guerre mondiale" in *Nos monuments d'art et d'histoire*, n°36, 1985, 1, pp.75-86.
- GAMBONI, Dario, *Louis Rivier (1885-1963) et la peinture religieuse en Suisse romande*, Lausanne, 1985.

- GODET GODET, Philippe, *La Suisse au dix-neuvième siècle*, Lausanne, Payot, 1900, tome II.
- GRINER, Pascal, RUEDIN, Pascal, *Le musée cantonal des beaux-arts de Sion 1947-1997: naissance et développement d'une collection publique en Valais: contextes et modèles*, Sion, MCBA, S .25.
- GRUBER GRUBER, Eugène, *Die Stiftungsheiligen der Diözese Sitten im Mittelalter*, Fribourg, 1932.
- GUY-GRAND, Georges, *La Renaissance religieuse*, Paris, 1928.
- HIROZ-FARQUET HIROZ-FARQUET, Marlène, *Edmond Bille(1878-1959), peintre-verrier et décorateur. Annalyse de deux commandes valaisannes pendant l'entre-deux guerres: Eglise St-André à Chamoson (1928-1933) et Eglise de St-Symphorien à Fully (1934-1940)*, mémoire de licence, Université de Fribourg, 1997.
- HESSLING, Egon, *Decorative und monumentale Malereien zeitgenössischer Meister. Eine Sammlung hervorragender Arbeiten des In- und Auslandes nach photographischen und erläuternden Angaben*, Berlin, New York, Bruno Hessling, Leipzig, Baumgärtner, 1902-1904.
- JACCARD, Paul-André, in *Revue d'art et d'archéologie*, 41, 1984, p.118-124.
- JEAN-PETIT-MATILE, Maurice, *Ernest Biéler*, éd. Marendaz, Lutry, 1976.
- JENNY JENNY, Hans, *Kunstführer durch die Schweiz*, Zürich, 1976.
- KOELLIKER, M.,P.MARTI, P., RIPOLL, D., *Dix interventions de la Ville de Genève sur son patrimoine*, Genève, 1999.
- LE DINH, Diana, *Le Heimatachutz, Une Ligue pour la Beauté. Esthétique et conscience culturelle au début du Xxe siècle en Suisse*, mémoire de licence, Lausanne, 1989.
- LEHNER, Michel, *Les peintres de Savièse*, posteface de Maurice Jean-Petit-Matile, Skira, 1982.
- LUETHY, Hans A. & HEUSSER, Hans-Jörg, *L'art en Suisse 1890-1980*, Lausanne, Payot, 1983.
- MANSON, James-Bolivar, *Ernest Biéler: peintre suisse*, éd. La Concorde, Lausanne, 1936.
- MORAND MORAND, Marie Claude, "Tourisme et production artistique en Valais dans la première moitié du XXe siècle" in 19-39. *La Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne, Payot, 1986, pp.73-81.

MORAND, Marie Claude, "L'art religieux moderne en terre catholique. Histoire d'un monopole" in 19-39. *La Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne, Payot, 1986, pp.82-91.

Musée des arts décoratifs de la ville de Lausanne, *Peintres vaudois: Aloïse Auberjonois, Biéler, Borgeaud, Buchet, Soutter, Vallotton*, texte Bernard (et al.), Lausanne, MAD, 1971.

Musée Jenisch, *5 siècles de dessin*, Vevey [expo. Biéler 1944]
BCU art UMC 532 74.034

PAPILLOU, Jean-Henry, *Le Valais et les étrangers XIX-XX*, Sion, 1992.

Patrimoine fribourgeois / Freiburger Kulturgüter, numéro spécial: *Le Groupe de St Luc*, n° 5, octobre 1995.

PEROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie, *Architecture: vocabulaire*, Paris, 1989 [1993].

Quatre portraits de la collection permanente: L.J. Ritz, Le Deserteur, E. Biler, M. Burnat-Provins, Sion: Musée cantonal du Valais, "Dossiers pédagogiques", 1989.

RAEMY-BERTHOD RAEMY-BERTHOD, Catherine, DARBELLAY, Jacques, *L'Eglise au milieu du village*, Martigny, 1996.

RAEMY-BERTHOD, Catherine "Lucien Praz" in *Architektenlexikon der Schweiz 19./20. Jahrhundert*, Birkhäuser, 1998.

RIGGENBACH, Rudolf, *Ulrich Ruffiner von Prismell und die Bauten der Schinerzeit im Wallis*, Brig, 1952.

ROTEN-DUMOULIN, Rose-Marie, *Savièse une commune rurale dans le Valais du XIX^e siècle*, 1990.

ROTEN-JORDAN, François, *Savièse. Etude sur l'influence de la ville de Sion sur la commune rurale de Sion*, mémoire de licence, Genève, 1975.

RUEDIN

RUEDIN, Pascal, "A la recherche de la ruralité perdue. Mélancolie et peinture de genre à la fin du XIX^e siècle", in *Art et Architecture en Suisse*, n° 4, 1994, p.375-382.

RUEDIN, Pascal, *Le Château Mercier: histoire et collections d'une dynastie bourgeoise en Suisse*, Monographic, Sierre, 1998.

RUEDIN, Pascal, "Ernest Biéler illustrateur des Goncourt dans la "Collection Edouard Guillaume" à Paris (1880-1892)", in *Art et Architecture en Suisse*, n°4, 1996, p.389-403.

RUEDIN, Pascal, *Edmond Bille (1778-1959), des écrits à l'œuvre*, mémoire de licence, Université de Lausanne, 1991.

RUPPEN, Walter, *Raphael Ritz (1829-1894): Katalog der Werke*, in Vallesia XXVII, Sitten, 1972.

SAVART, Claude, "A la recherche de l'art dit de St-Sulpice" in *Revue d'histoire de la spiritualité*, n°52, 1976, p. 265-282.

Savièse, Commune de Savièse, 1982 (réed. 1993).

TAMINI et DELEZE Abbé TAMINI, J.-E., Abbé DELEZE, Pierre, *Nouvelle essai de Valesia Christina*, St-Maurice, 1940.

TISE, Suzanne, "Art Déco" in *The Dictionary of Art*, New York, London, Grove, Macmillan Publisher, 1996, vol.2.

TRUFFER, Bernard, *La bataille de la Planta*, Ecole valaisanne, Sion, 1975.

TSCHOPP, Patrice, "La salle du Grand Conseil (1939) et sa décoration murale (1944), au Casino" in *Sedunum Nostrum*, Bulletin n°56, 1994.

VÖGELE, Ch., BIANCHI, M., RUEDIN, P., *Symbolisme et art Nouveau dans la peinture suisse: 1900*

VON TAVEL, Hans Christoph, *L'Iconographie nationale, Ars Helvetica*, Disentis, Disentis, éd. Desertina, 1992.

WYDER WYDER, Bernard, "L'Ecole de Savièse ou le centenaire d'une appellation controversée", in *Vallesia*, n°46, 1991, p.155-167.

WYDER, Bernard, *L'Ecole de Savièse ou le Barbizon helvétique*, mémoire de licence, Université de Fribourg, 1984.

WYDER, Bernard, "La Suisse romande et les années trente" in *Dreissiger Jahre Schweiz: ein Jahrzehnt im Widerspruch*, cat. expo Kunsthau Zürich, 1981, pp.64-85. (La Suisse romande entre les deux guerres, Lausanne, Payot, 1986)

WYDER, Bernard, "L'Ecole de Savièse ou le centenaire d'une appellation controversée" in *Vallesia*, n° 46, 1991, p.155-167.

YOKI, *Vitraux modernes en Suiss*, Office du Livre, 1971.

13 Figures

13.1 Liste des figures

- Fig. 1: Eglise de St-Germain, vue extérieure ouest, 1856 (supposé), dessin, Raphaël Ritz. P. 1
- Fig. 2: Eglise de St-Germain, plan, 1864-1867, dessin Emil Wick. P. 2
- Fig. 3: Eglise de St-Germain, vue intérieure en direction du chœur, 1864-1867, dessin, Emil Wick. P. 2
- Fig. 4: Eglise de St-Germain, détails de l'intérieur, 1864-67, dessin, Emil Wick. P. 3
- Fig. 5: Eglise de St-Germain, plan, 1864, Müller. P. 4
- Fig. 6: Eglise de St-Germain, vue intérieure en direction du chœur, 1899, photographie, auteur anonyme. P. 5
- Fig. 7: Eglise de St-Germain, plan, avril 1933, Ribordy. P. 6
- Fig. 8: Eglise de St-Germain, vue extérieure est, entre 1899 et 1921, carte postale. P. 7
- Fig. 9: Eglise de St-Germain, vue extérieure est, entre 1934 et 1945, photographie, Seeger-Müller. P. 7
- Fig. 10: Le curé Pierre Jean, 1934, photographie, Schmid. P. 8
- Fig. 11: Ernest Biéler dans son jardin de Savièse, vers 1940, photographie. P. 8
- Fig. 12: le curé Pierre Jean et Ernest Biéler, 1934. P. 8
- Fig. 13: BIELER, Ernest, *Devant l'église de St-Germain*, huile sur toile, 1886, 204x302cm, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts. P. 9
- Fig. 14: Savièse accueille deux bourgeois d'honneur: le curé Pierre Jean et l'artiste Ernest Biéler, 28 mai 1934, photographie, Schmid. P. 8
- Fig. 15: Eglise de St-Germain, tableau chronologique des travaux intérieurs, rénovation de 1933, p. 10.
- Fig. 16a,b: Eglise de St-Germain, tableau chronologique des travaux extérieurs, rénovation de 1933, p. .11-12.
- Fig. 17a,b: Eglise de St-Germain, tableau chronologique de la décoration, rénovation de 1933, P. 13-14.
- Fig. 18: Eglise de St-Germain, plan, 1933. p. 2
- Fig. 19: Eglise de St-Germain, vue intérieure en direction du chœur, entre 1934 et 1937, photographie, Seeger-Müller. P. 5
- Fig. 20: Eglise de St-Germain, le chœur, entre 1934 et 1937, photographie, Seeger-Müller. P. 5
- Fig. 21: Eglise de St-Germain, vue extérieure ouest, entre 1934 et 1945, photographie, Seeger-Müller. P. 7
- Fig. 22: Eglise de St-Germain, fenêtre extérieure avec encadrement de 1933. P. 15

- Fig. 23: Eglise de St-Germain, fenêtre extérieure, avec une partie de l'encadrement de 1523 (partie inférieure) et l'autre de 1933 (partie supérieure). P. 15
- Fig. 24: Eglise de St-Germain, . P. 15
- Fig. 25: Eglise de St-Germain, porte principale et encadrement, antérieur à 1902, carte postale C:P:N. P. 9
- Fig. 26: Eglise de St-Germain, détails extérieurs des murs des passages latéraux. P. 16
- Fig. 27: Eglise de St-Germain, ocre jaune des murs des passages latéraux. P. 16
- Fig. 28: Eglise de St-Germain,. vitrail de la Fête Dieu, vitraux des passages latéraux, nef, 3^{ème} travée, nord. P. 17
- Fig. 29: Eglise de St-Germain, vue intérieure, paroi nord. P. 18
- Fig. 30: Eglise de St-Germain, vue intérieure, paroi sud. P. 18
- Fig. 31: Eglise de St-Germain, vue intérieure en direction du chœur, entre 1934 et 1945, photographie, Seeger-Müller. P. 19
- Fig. 32: Eglise de St-Germain, XIIe, XIIIe et XIVe station du chemin de croix, mosaïque, chapelle latérale, nord, 1934. P. 20
- Fig. 33: Eglise de St-Germain, détail, encadrement en mosaïque, paroi sud, 1937. P. 21
- Fig. 34: Eglise de St-Germain, détail, encadrement en mosaïque, paroi nord, 1945. P. 21
- Fig. 35: Eglise de St-Germain, détail, lanterne et frise, paroi sud, 1937. P. 22
- Fig. 36: Eglise de St-Germain, détail, lanterne et frise, paroi nord, 1945. P. 22
- Fig. 37: Eglise de St-Germain, vitrail de la Trinité, chapelle latérale, nord, 1934. Frise, nef, arcades nord., 1945. P. 17
- Fig. 38: Eglise de St-Germain, bénitier, porte latérale, nord est, 1934. P. 23
- Fig. 39: Eglise de St-Germain, plan, clés de voûte, 1523 et 1880. P. 24
- Fig. 40: Eglise de St-Germain, clé de voûte représentant St-Germain, datée de 1523. P. 24
- Fig. 41: Eglise de St-Germain, clé de voûte représentant une étoile, datée de 1880. P. 24
- Fig. 42: Eglise de St-Germain, plan clés de voûte . P. 25
- Fig. 43: Eglise de St-Germain, clé de voûte représentant la main épiscopale tenant la crosse, datée de 1934. P. 25
- Fig. 44: Eglise de St-Germain, clé de voûte représentant les épis de blé, probablement de 1934. P. 25
- Fig. 45: Eglise de St-Germain, vue intérieure en direction de la tribune, entre 1934 et 1945, photographie, Seeger-Müller. P. 26
- Fig. 46: Eglise de St-Germain, vieux bancs, probablement de 1880. P. 26
- Fig. 47: Eglise de St-Germain, tête de banc des nouveaux bancs. P. 26
- Fig. 48: Eglise de St-Germain, vue intérieure, tribune et voûte, entre 1934 et 1945, photographie, Seeger-Müller. P. 19

- Fig. 49: Eglise de St-Germain, côté nord de la tribune, vitraux des passages latéraux, 5^{ème} travée, nord. P. 23
- Fig. 50: Eglise de St-Germain, support de cierge, fer forgé, 1934. P. 23
- Fig. 51: Eglise de St-Germain, . plan des 14 stations du chemin de croix. P. 20
- Fig. 52: Eglise de St-Germain, plan des 11 vitraux de la nef. P. 17
- Fig. 53: Sortie de messe à l'église de Savièse, mai 1934, photographie, Schmid. P. 9
- Fig. 54: BIELER, Ernest, *La remise de la bannière*, vitrail, nef, 4^{ème} travée, nord, 1934. P. 27
- Fig. 55: CINGRIA, Alexandre, *Abraham sacrifiant son fils Isaac*, vitrail, 397x159, Cathédrale de Lausanne, tour-lanterne, face septentrionale, 1931. P. 27
- Fig. 56: BIELER, Ernest, *L'ascension*, vitrail, chœur, est, 1934. P. 27
- Fig. 57: BIELER, Ernest, *Ve station du chemin de croix*, mosaïque, nef, paroi sud, 1934. P. 28
- Fig. 58: BIELER, Ernest, *XIIe station du chemin de croix*, mosaïque, chapelle latérale, nord, 1934. P. 28
- Fig. 59: Eglise de Chamoson, vue de la nef côté est, photographie, Schmid, Sion, 1930. P. 29
- Fig. 60: Eglise de Fully, vue intérieure ne direction du chœur, photographie, Schmid, Sion, 1936. P. 29

13.2 Crédit photographique

- Fig. 7: AC Savièse
- Fig. 5: AC Savièse SP
- Fig. 10, 12: BIELER, Madeleine, *Ernest Biéler : sa vie, son œuvre*, Lausanne, 1953.
- Fig. 8, 14, 19, 20, 25, 43; 44; 53 Bulletins paroissiaux de Savièse: 1929-1958, éd. de la Chervignine, 1998.
- Fig. 26;31;32 CATALOGUE D'EXPOSITION, *Ernest Biéler (1863-1948) - Rétrospective du cinquantenaire*, Pierre Alain Crettenand (dir.), cat. exp. Savièse, Maison de commune, 1998-1999.
- Fig. 11, 13: CATALOGUE D'EXPOSITION, *Ernest Biéler (1863-1948): du réalisme à l'Art nouveau*, Jörg Zutter et Catherine Lepdor, Skira, Lausanne, 1999.
- Fig. 59, 60 CATALOGUE D'EXPOSITION, Edmond Bille (1878-1959), [12 juillet au 30 septembre 1979, Manoir de Martigny], établit par Bernard Wyder, Saint-Pierre-de-Clage, 1979
- Fig. 6, 9, 21, 45, 48, OMAH
- Fig. 1: RUPPEN, Walter, *Raphael Ritz (1829-1894): Katalog der Werke*, in Vallesia XXVII, Sitten, 1972.

Fig. 22, 23, 24, 27, 28, 32, 33, 34; 35, 36
37, 38, 40, 41, 46, 47, 49, 50, 56, 57, 58

Photographies de l'auteur

Fig. 2, 3, 4:

WICK, Emil, manuscrit AN VI 50, bibliothèque
publique de l'Université de Bâle, 1864-1867.

14 Annexes

14.1 Liste des documents

- Annexe 1: Notices accompagnant les croquis de Wick, WICK, Emil, manuscrit AN VI 50, bibliothèque publique de l'Université de Bâle, 1864-1867. P. 30, 31, 32, 33
- Annexe 2: Lettre écrite par A. Naef, adressée au DIP du canton du Valais, AMH, C130, 17 novembre 1932. P. 34, 35
- Annexe 3: Lettre manuscrite de la main du curé Pierre Jean, adressée au chef du DIP du canton du Valais, AMH, C 130, 2 décembre 1932. P. 36
- Annexe 4: Lettre du département fédéral de l'intérieur, signée par Mr, Meyer, adressée au DIP du canton du Valais, AMH, C 130, 12 janvier 1933. P. 37, 38
- Annexe 5: Etat des comptes suite à la rénovation de l'église de St-Germain, paru dans le bulletin paroissial de mai 1937. P. 39
- Annexe 6: Relevé de compte, BCV, attestant le versement de la somme de 2'122.70fr. à Mr. Ernest Biéler, AC Savièse, 12 décembre 1933. P. 40
- Annexe 7: Relevé de compte, BCV, attestant le versement de la somme de 20'000fr. à Mr. Gaspard Solliard et, de la somme de 1'500fr. à Mr. Jacques Bourban, AC Savièse, 22 décembre 1933. P. 41
- Annexe 8: Relevé de compte, BCV, attestant le versement de la somme de 4'000fr. à Mr. Lucien Praz, AC Savièse, 18 janvier 1934. P. 42
- Annexe 9: Relevé de compte, BCV, attestant le versement de la somme de 600fr. à Mr. Pierre Faval, AC Savièse, 5 février 1934. P. 43
- Annexe 10: Relevé de compte, BCV, attestant le versement de la somme de 2'000fr. à Mr. Ferdinand Dumoulin AC Savièse, 9 mars 1934. P. 44
- Annexe 11: Relevé de compte, BCV, attestant le versement de la somme de 1'482.15fr. à Mr. Léon Baeriswyl, AC Savièse, 10 mars 1934. P. 45
- Annexe 12: de la BCV, attestant le versement de la somme de 3'800fr. à Mr. Ernest Biéler, AC Savièse, 3 avril 1934. P. 46
- Annexe 13: de la BCV, attestant le versement de la somme de 7'519fr. à Mr. Ernest Biéler, AC Savièse, 19 juin 1934. P. 47
- Annexe 14: Extrait du protocole des séances du conseil communal, nomination d'une commission spéciale concernant la rénovation de l'église de St-Germain, AES, 160/73, 13 avril 1933. P. 48, 49
- Annexe 15: Acte d'emprunt de 150'000fr., rédigé par le notaire Norbert Roten, avec une note manuscrite du curé Pierre Jean, 24 novembre 1933. P. 50, 51